

Gilles Mouëllic

78
M92



Jazzul

II 441.410
BCU SPN

o estetică a secolului XX

Ratio et Revelatio

78
192

Gilles Mouëllic

719017

Jazzul

O estetică a secolului XX



0 000010 40436

BCU IASI



Editura Ratio et Revelatio
Oradea
2015

Notă asupra ediției

Lucrarea *Jazzul – O estetică a secolului XX*, de Gilles Mouëllic, a apărut la Editura Grinta din Cluj, în anul 2003.

Prezenta ediție este una revăzută și adăugită și apare cu aprobarea autorului, unic deținător al drepturilor de traducere și publicare.

Cuprins

Cuvînt înainte	9
JAZZ (partea întâi).....	11
JAZZUL ÎN SECOLUL SĂU (partea a doua)	55
Glosar.....	153

Cuvînt înainte

De la primele formații din New Orleans la Louis Armstrong, de la Duke Ellington la John Coltrane, jazzul s-a impus încetul cu încetul ca unul dintre evenimentele majore ale secolului al XX-lea. Prezența sa, timidă, dar reală, ca obiect de studiu în conservatoare și în cursurile universitare, este semnul cel mai vizibil al unei cuceriri de legitimitate, dobîndită foarte tîrziu, dar care astăzi nu mai suscită deloc controverse. Această recunoaștere, foarte recentă, nu a permis încă, decît cu rare excepții, construirea unei adevărate discipline de învățămînt. Problemelor de formare și de pedagogie li se adaugă o tenace suspiciune: percepția jazzului apare, încă, prea supusă unei părți de subiectivitate care nu stă bine unei necesare rigori a învățămîntului universitar.

Această lucrare prezintă o abordare care se vrea, în același timp, istorică și estetică, pentru a da chei de înțelegere a acestei arte a performanței, a acestei muzici complexe, a cărei rapiditate de evoluție nu încetează să impresioneze. Ambiția lucrării este de a propune instrumentele unei reflecții coerente asupra jazzului, o reflecție care nu necesită o cunoaștere tehnică prealabilă. Este destinat, deci, atît muzicienilor, cît și plasticienilor sau istoricilor de artă, dar și amatorilor de artă și de miza ei, tuturor celor care caută repere într-un domeniu pe cît de des citat, pe atît de rar analizat.

Jazzul s-a născut din întîlnirea a două culturi, una africană, considerată ca fiind mai spontană, cealaltă occidentală, fondată pe idealismul moștenit de la Grecia

B.C.U. „M. EMINESCU” IAȘI

clasică. Folclor din New Orleans la începutul secolului XX, jazzul s-a impus și universalizat grație apariției mijloacelor tehnice noi.

Acest studiu încearcă, mai întâi, să definească o muzică ale cărei rădăcini se găsesc în deportarea masivă a sclavilor veniți din Africa, o muzică ale cărei calități fundamentale, ritmul și sunetul, provin din continentul negru. Dar, dacă preistoria jazzului este africană, istoria sa este americană, desfășurându-se între New Orleans și marile orașe americane, care au asistat la nașterea *big-band*-urilor, *bébob*-ului și, apoi, a *free-jazz*-ului.

Acest text are ca ambiție, de unde, poate, originalitatea sa, să reflecteze asupra locului jazzului ca referință estetică a secolului care se termină. Mai întâi, jazzul a fost asimilat cu *Revue negre* și corpului lui Josephine Baker, dar aceasta nu este anecdotic pentru o muzică a cărei primă calitate a fost de a repune corpul în artă.

Muzică urbană, într-o căutare permanentă de spontaneitate, strigăt al poporului negru și act de rezistență, jazzul este o trecere obligatorie pentru o meditație asupra artei moderne.

JAZZ

*Trebuia ca arta noastră occidentală să fie mai
întâi saturată de armonie și de orchestră,
pentru a trece, în acord cu jazzul, la extrema
opusă și pentru ca, astfel, muzica să poată
avea un nou început.*

André Schaeffner, *Le Jazz*

Introducere

„Izvoarele bubuitoare”¹ ale muzicii negre americane curg dinspre partea Golfului Guineei, din acele teritorii înșingurate de sclavie. Jazzul se naște din întâlnirea tradițiilor muzicale venite din Africa și a formelor importate din Europa de către emigranți. Pentru a-l înțelege este necesar să pornim de la preistoria sa, în sudul Statelor Unite, când sclavii veniți de pe continentul african au găsit în muzică un mod de a întreține memoria pământurilor de origine.

Plantatorii au știut repede să utilizeze talentele celor mai dotați, pentru a anima sărbătorile și recepțiile. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, cîntăreții albi, „înnegriți”, montau *ministrels shows*², spectacole unde parodiau spectacolele date de negri ca să-și distreze stăpînii.

Negrii participau și ei la aceste contestabile spectacole, înainte de a le organiza ei înșiși. Succesul lor considerabil a influențat în chip durabil istoria muzicii negre, contribuind în același timp la popularizarea stereotipurilor rasiste pe care le va perpetua cinematograful. Numeroși au fost pionierii jazzului care au găsit prin aceasta o slujbă remunerată.

Jacques B. Hess are dreptate cînd afirmă că „(...) fenomenul *ministrels* interesează jazzul în două privințe:

¹ Lucien Malson, *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Seuil.

² Din rațiuni de confort al lecturii, vom folosi cursivele pentru termenii muzicali doar la prima întâlnire cu aceștia.

constituirea unui material melodic durabil și perpetuarea unei imagini unchiu-tomiste³, de băiat bun, a muzicianului negru". Revenirea la această amprentă a minstreșilor implică să ne punem întrebarea despre nașterea și reprezentarea jazzului, să studiem multiplele curente africane și europene, care, în New Orleans-ul de la cumpăna dintre secole, se vor „ciocni” pentru a da naștere acestei muzici inedite.

Cîntece de muncă, cîntece profane asociate cu munca grea și cu viața colectivă, care se vor transforma încetul cu încetul în blues, spirituals, cîntece religioase protestante remodelate de tradiția negro-americană, *ragtime*, stil pianistic născut din dansurile de salon europene, asociate și cu *brass-bands*-urile omniprezente în viața New Orleans-ului. Va fi vorba, deci, de o muzică metisată, impură în esența ei. Revenirile asupra diverselor curente care au făcut jazzul nu vor propune toate analizele muzicologice posibile, deși precizări despre funcționarea lor pot apărea ca indispensabile. Va fi vorba, de fapt, de a da cheile necesare pentru a înțelege cum s-a hrănit jazzul din aceste diferite mișcări muzicale americane.

A relata despre locurile, fenomenele și condițiile gestației jazzului înseamnă și o confruntare cu numeroase incertitudini: cercetările privind istoria negrilor americani sînt recente și cel mai adesea au la bază mărturii greu de verificat. Primii critici, victime ale propriei ignoranțe (în Europa jazzul a fost difuzat în

³ Expresia vine din romanul american al lui Harriet Beecher-Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, 1852 („Coliba unchiului Tom”), care denunță sclavia negrilor. A devenit, încetul cu încetul, simbolul paternalismului colonialist combătut cu sălbăticie de comunitatea neagră.

toată diversitatea sa de-abia după cel de-al doilea război mondial, profitându-se de admirația exagerată față de Statele Unite), s-au lăsat confortabil ghidați de prejudecățile lor paternaliste, atunci când nu erau în mod direct rasiști.

Iată, în acest sens, un fragment dintr-un articol din anul 1920, apărut în *La Revue musicale* și citat de André Coeuroy în *Histoire generale du jazz, strette, hot, swing*, 1942: „Jazzul este în mod cinic orchestra brutelor cu degetul mare non-opozabil și cu picioarele încă prehensile, în pădurea Voodoo. Este în întregime exces și, prin aceasta, mai mult decît monoton: maimuța a fost abandonată ei înseși, fără moravuri, fără disciplină, căzută în desişul instinctului, arătîndu-și cărnurile în toată goliciunea lor, în toată şopăiala lor, inima fiindu-le încă și mai obscenă. Acești sclavi trebuie să fie supuși, altfel nu o să mai existe stăpîni: este rușinos că ei domnesc. Rușinea este urîtenia și triumful lui”.

Pentru criticii albi, anumite confuzii sînt generate de dificultățile de deciptaj al practicilor artistice ale negrilor americani. Caracterul satiric și subversiv al spectacolului sclavilor în secolului al XIX-lea, dimensiunea parodică a dansului numit cake walk (una din originile ragtime-ului), prin care negrii ridiculizează gesturile și manierele stăpînilor lor, dublul sens al cîntecelor religioase, în care „cerul” desemnează Canada, pămînt al libertății, unde sclavii speră să poată fugi într-o zi: tot atîtea lecturi clandestine a căror ignorare a contribuit la deformarea înțelegerii și judecății.

Cînd a trebuit, la sfîrșitul anilor patruzeci, să fie recunoscută evidența și să se considere jazzul ca un fapt artistic important, muzicologii s-au confruntat cu lipsa perspectivei artistice: difuzarea operelor era foarte

limitată și sursele, indisociabile de destinul negrilor, erau puțin accesibile (Statele Unite nu erau prea „vorbarețe” când era vorba de un fundament atât de dramatic al tinerei lor existențe). În ciuda acestei opacități, la care s-a adăugat dificultatea de a înțelege o muzică în constantă și rapidă evoluție, nu au lipsit tentativele de a-i stabili o fișă indicatoare al cărei capăt este încă subiect de dezbateri interminabile. În fața diversității de opinii emise și a utilizării din ce în ce mai imprecise a termenului, este indispensabil să determinăm ceea ce numim aici „jazz”, să propunem definiții și să definim calitățile necesare existenței sale. Să încercăm, încă o dată, să scriem despre această artă a performanței, care nu se supune scriiturii.

* Un *glosar* propune, la sfârșitul lucrării, definițiile anumitor termeni sau expresii semnalate prin asterisc.

ORIGINI

Sclavia

Nevoia de mînă de lucru pe plantațiile din sudul Statelor Unite a provocat o recurgere masivă la sclavie. Dacă sosirea primilor negri datează din 1619 (vreo douăzeci de oameni au debarcat de pe o fregată olandeză la Jameston, în Virginia), abia în secolul al XIX-lea fenomenul capătă amploare pe întreg teritoriul Statelor Unite. Corăbiile revarsă mii de negri aduși din Africa în porturile Savannah sau Charleston. Statele stabilesc „coduri negre” care îi privează pe africani de drepturile lor, transformîndu-i în ființe de calitate inferioară pentru a-i reduce la simpla stare de marfă. Acest comerț rentabil a devenit repede o instituție pe care nimic nu părea să o zdruncine.

Mai puțin numeroși în nordul Uniunii, unde Statele au abolit încetul cu încetul sclavia începînd cu sfîrșitul secolului al XIX-lea, negrii nu beneficiau nici acolo de un statut egal cu cel al albilor. Toate principiile segregățiilor erau aplicate, fără ca vreodată acest cuvînt să fie pronunțat, segregăție care va înlocui sclavia după războiul de Secesiune.

Un recensămînt realizat în 1860 stabilește că în Statele Unite trăiau 4.880.009 de negri, din care 488.070 liberi. După război (1861-1865), al treisprezecelea amendament al Constituției pune capăt sclaviei pe întreg teritoriul. În 1866, Civil Rights Act asigură cetățenia

americană negrilor și le garantează egalitatea de tratament în fața legii. Dar această egalitate de principiu nu rezolvă, totuși, problema negrilor. Eliberați, foștii sclavi se regăsesc dezarmați și plini de lipsuri într-o lume ostilă care i-a considerat întotdeauna ca fiind niște ființe inferioare.

Marea parte a Statelor ex-confederate găsesc repede un mijloc pentru a oficializa ceea ce va deveni segregatie. Sînt promulgate „Legile *Jim Crow*” (apelativ peiorativ pentru a desemna omul negru): interzicerea căsătoriilor mixte, a oricărei coabitări în locurile publice, ba chiar înmormîntarea morților de rase diferite în aceleași cimitire. Separația devine obligatorie în școli. Aceste legi sînt recunoscute la cel mai înalt nivel în stat în 1866, cînd Curtea Supremă a aprobat principiul „separat, dar egal”. Poporul negru este condamnat de acum înainte să trăiască la periferia societății, este redus la o ghetoizare care urma să condiționeze toată evoluția lui și, mai ales, muzica sa.

Tradiții muzicale: răsadnița

Cea mai mare parte a sclavilor e originară din Golful Guineei, din Camerun sau Senegal, loc al celei mai bogate civilizații negro-africane. Nu există documente scrise despre muzica veche a Africii Occidentale, a acestor popoare de tradiții orale. Sursele principale provin din povestirile călătorilor sau comercianților europeni. Toate mărturiile converg: muzica africană este funcțională sau circumstanțială. Ea permite celebrarea evenimentelor din viața cotidiană, riturile și sărbătorile, dar și munca (semănatul, recoltatul, creșterea animalelor) sau faptele războinice. Această funcție socială jurnalieră (care poate fi apropiată de rolul cuvîntului în societatea noastră)

permite o înnoire permanentă a muzicii. Se folosesc cele mai diverse instrumente, de la numeroase tobe sau alte instrumente de percuție (balafonul¹, mai ales) pînă la instrumente cu coarde (un fel de luth-uri cu dosul plat) și de suflat (fluiere, goarne, trompete din lemn sau fildeș).

Muzica este mai întîi o practică colectivă, în care activitatea fizică este omniprezentă. Nu se separă niciodată de corp, de dans, nici de transă. Adesea ritmul este extrem de complex: există o suprapunere de diferite ritmici pe o pulsație regulată. Cîntecele constau într-o alternanță de cupleturi improvizate de soliști care brodează pe o melodie tradițională și de refrene imuabile rezervate corului.

Sclavii încearcă, de bine de rău, să păstreze aceste tradiții. Dar mai mulți factori provoacă o dezafricanizare progresivă a muzicii lor, care va suferi influența celei a colonilor.

A scrie că afro-americanii nu erau într-un context favorabil pentru a-și perpetua cultura ar părea aici un eufemism. Există mai întîi izolarea cauzată de destrămarea triburilor și a familiilor, fenomen agravat de dificultatea lingvistică. Nu numai că sclavii nu înțelegeau limba colonilor, dar cea mai mare greutate au avut-o în a comunica între ei, din cauza diversității dialectelor triburilor lor de origine. Pierderea instrumentelor, pe care le vor înlocui încetul cu încetul cu succedanee, este un alt factor important căruia trebuie să-i adăugăm dispariția surselor de inspirație cotidiene: de acum înainte ele vor fi înlocuite de monotonia și duritatea muncii.

¹ Instrument de percuție format din lame, ca un xilofon, și tigve servind drept rezonatoare.

Ciocnirea

În ciuda acestor condiții puțin propice, sclavii vor reînvăța să comunice. Mai întâi inventînd dialecte hibride, amestec de vocabular englez sau francez și sintaxă africană (legile interziceau negrilor să învețe să citească și să scrie, gramaticile europene fiindu-le, deci, inaccesibile). Aceste utilizări noi vor fi primele semne ale unui metisaj capital pentru evoluția vieții negrilor din America și pentru cea a muzicii lor:

„De la dialectele pure africane, care corespund epocii libertății lor și de la cultura încă intactă, negrii au trecut la un sistem lingvistic dublu (afro-englez), loc de întâlnire a nostalgiilor africane, a rezistenței la aservire (refuz-interdicție a sistemului sintactic al colonilor și menținerea cuvintelor, cîntecelor și ritmurilor africane) și a dorinței (nevoii) lor de a se integra în sistemul cultural dominant (impus), aceste două ultime obiceiuri creînd chiar în momentul apariției lor o situație conflictuală care se va regăsi în toate etapele istoriei negro-americane și în toate domeniile”. (Philippe Carles și Jean-Louis Comolli, *Free-jazz/Black Power*).

Muzica este un exemplu foarte edificator al unui conflict care va fi piatra unghiulară a reflecției noastre: istoria jazzului este direct legată de conflictul dintre rezistența la aservire și dorința de integrare.

Muzici

În Statele Unite, colonii priveau cu suspiciune muzica ce servea sclavilor ca mijloc de comunicare. Ei vor merge pînă la a promulga legi care interziceau bătutul tobei și cîntatul la trompetă. În schimb, ei

autorizează, ba chiar încurajează, cîntecele de muncă (*work songs*) ce ritmează munca, nereținînd decît aparența veselă, eliminînd-o pe cea protestatară – imaginea resemnării ca element al personalității negrilor va fi întreținută cu grijă de către albi, și despre acest lucru vom mai avea ocazia să vorbim. Această ambiguitate se va perpetua în toată istoria muzicii negre americane și, mult mai tîrziu, exegeții vor încerca să reducă jazzul la un simplu divertisment, prefăcîndu-se a ignora „că muzica nu șterge seriozitatea cuvintelor și (că), sub stratul de fatalism, trăiește o sămînță de revoltă”, după cum afirmă Lucien Mălson.

Pe lîngă muncă, bisericile devin un centru important al vieții negrilor. Acolo sînt organizate anumite rebeliuni ale sclavilor, acte de rezistență a căror importanță a fost adesea trecută sub tăcere, în ciuda prezenței lor constante în istoria sclaviei. Bisericile sînt singurele locuri unde ei puteau să regăsească o activitate muzicală colectivă.

Din această practică se vor naște spirituals*-urile, moștenire directă a Africii: dialogul solist-auditoriu, bătaia obsesivă a măsurii, importanța sincopei, efectele vocale, toate acestea aplicate nu doar cîntecelor religioase, dar și profanelor *work songs* pe care se suprapune o imagine biblică.

Work song-urile și spiritual-urile vor inspira îndeosebi blues-ul. Se pare că acesta și-a făcut apariția în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, deși nici un document nu vine să confirme această ipoteză: caracterul puternic protestatar al blues-ului l-a constrîns pe acesta la clandestinitate în timpul întregii perioade a sclaviei. Nu este mai puțin adevărat că el va fi coloana vertebrală a jazzului, care nu va înceta să se inspire din el pe parcursul istoriei sale.

Dar, înainte de blues, alte forme muzicale poartă mărturie despre dubla influență africană și europeană asupra muzicii negre. Este cazul baladelor, care amestecă improvizații și povestiri legendare cu baladele engleze tradiționale importate de către emigranți. De aici se vor naște ministrels-urile.

Un spectacol: ministrel shows

Încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, „cîntecele negre” sînt reluate în concert de către albi. Omul negru (care nu avea dreptul să urce pe scenă) este caricaturizat într-o manieră mai mult sau mai puțin simpatică, înainte de a deveni un personaj comic al cărui succes creștea pe zi ce trece. Cu fața înnegrită cu un dop calcinat, ei furau cîntecele negrilor. Pretindeau că interpretează o muzică autentică, dar nu păstrau din ea decît o bază ritmică mai mult sau mai puțin fidelă, transformînd melodiile și dîndu-le cuvintelor o conotație voit disprețuitoare:

„Nemulțumiți de faptul de a-și însuși o formă artistică, albi au deturnat-o de la scopurile ei într-o manieră concertată și deliberată. Interceptînd expresia culturală neagră, the ministrels au umbrit intenția adevărată a spectacolului negru originar și nu au reținut din el nici predispoziția satirică, nici caracterul subversiv.

(...) Era vorba despre difuzarea unei anumite imagini despre negru, imagine care să-i liniștească albului opinia despre propria-i superioritate și care, invadînd scena, urma să marcheze psihologia colectivă. (...) The ministrels face un pic figură de fortăreață ideologică, străduindu-se să reziste asalturilor ideilor subversive și evenimentelor amenințătoare”. (Geneviève Fabre, *Le Théâtre noir aux États-Unis*).

Ministrel shows vehiculează toate clișeele despre negri: hoți, instabili, nepăsători și mucaliți. Aici apare pentru prima dată personajul lui Jim Crow, care va deveni simbolul disprețului și al rasismului anti-negru.

După ce au triumfat în reprezentațiile din pauza dintre actele unor piese de teatru, primele spectacole complete de ministrels sînt montate cu un imens succes în anii 1840. Aceste spectacole constau într-o succesiune de numere (cîntece, dansuri, spectacole comice scurte, glume) care pretindeau că povestesc viața negrilor de pe plantații. Astfel de trupe vor continua să existe pînă prin 1920.

Pe lîngă aceste spectacole jucate pentru și de către albi, negrii eliberați de sclavie vor propune, la rîndul lor, ministrel shows interpretate în întregime de către actori și cîntăreți de culoare. Romanțelor și cîntecelor comice li se adaugă spirituals „aranjate” și alte cîntece religioase. Anumiți muzicologi, printre care amintim pe Eileen Southern, analizează această apropiere ca pe o justă întoarcere a cîntecelor „la tradiția populară care le-a dat naștere”. Alții văd în această autozeflemea sursa principală a imaginii negative a negrilor, care nu face decît să liniștească America albă, făcînd să apară pe scena *ministrels*-urilor dificultatea pe care o avea această Americă de a-l lua pe negru în serios. Reprezentația negrilor includea și muzica, și provine, în parte cel puțin, din aceste caricaturizări.

Există, totuși, o consecință pozitivă: aceste spectacole răspîndesc pe tot continentul o muzică dominant neagră și dau naștere unei tradiții de artiști de culoare, fie ei cîntăreți, instrumentiști, actori sau improvizatori. Fiecare trupă are orchestra sa de paisprezece muzicieni cu clarinete, tobe, tuba, instrumente de percuție, banjouri și

cîteodată fluiere sau piccolo. Balurile sau alte petreceri erau animate de către negri, a căror valoare de vânzare creştea cînd ştiau să cînte la un instrument².

Sclavii au putut, astfel, să continue să practice un instrument şi trupele de ministrels, inspirîndu-se din acest izvor, au făcut să crească valoarea orchestrelor lor.

Spectacolul era anunţat dimineaţa printr-o defilare-concert. Reprezentaţia era ea însăşi precedată de un mini-concert, urmat de intervenţia „lătrătorului”, care era însărcinat să umple sala. Piese interpretate în timpul acestor prestaţii erau uverturi clasice şi potpuriuri de melodii la modă. Pe lângă muzica propriei lor culturi, muzicienii negri se familiarizau, astfel, cu un vast repertoriu. Dispreţul cu care cei din clasele mijlocii îi priveau pe cei din lumea spectacolului a făcut din aceasta un domeniu rezervat aproape doar negrilor care vedeau în ea o alternativă la mizerie. Sîntem la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în această generaţie de artişti va găsi jazzul mijloacele apariţiei sale.

Mai multe curenţe muzicale văd lumina zilei. Unele sînt foarte apropiate de influenţele europene, altele rămîn ataşate de rădăcinile africane. Înainte de a consacra un capitol *blues*-ului, versantul cel mai negru al muzicii afro-americane şi a cărei influenţă este subestimată, trebuie să înţelegem cum efervescenţa unică de la New Orleans, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, va da naştere jazzului. Dacă este foarte dificil, ba chiar imposibil (documentele sînt rare şi cercetarea încă ezitantă) de a relata pas cu pas ceea

² *Virginia Gazette* din martie 1766 publică acest anunţ într-o listă de sclavi de vânzare: „DE VÎNZARE. Tînăr negru, sănătos, care a fost obişnuit să servească un gentleman şi cîntă foarte bine la corn de armonie”.

ce a fost acest vârtej muzical între 1890 și 1910, se disting, totuși, două mișcări: ragtime-ul și muzica de fanfară.

Ragtime³

Ragtime-ul, care a cunoscut un imens, dar scurt succes (vreo douăzeci de ani), este o muzică esențialmente pentru pian și care respectă cu strictețe partitura. Interpretul nu își ia, teoretic cel puțin, nici o libertate cu ritmul sau fraza. Forma este apropiată de rondou, cu repetarea mai multor melodii interpretate la aceeași înălțime sau după intervale diferite, clădite pe mici fraze de două sau patru măsuri, tema întreagă fiind compusă pe șaisprezece sau douăzeci și patru de măsuri. Această rigiditate structurală, foarte curentă în muzica occidentală (marșuri și cadriluri), interpretarea binară (și nu ternară, ca în jazz), schimbul armonic clasic, tonic/dominantă, o anumită eleganță a scriiturii, amintind de Chopin sau de Liszt: tot atîția factori care incită muzicologii să plaseze ragtime-ul între muzicile ce provin direct de pe vechiul continent, a căror influență asupra a ceea ce va deveni jazzul este astăzi larg demonstrată.

Cercetări recente vin să confirme această influență⁴. Mai întâi, negrii sînt aceia care au inventat acest stil pe

³ Etimologic, din adjectivul *ragged*: „în zdrențe” și, prin extensie, „rupt, ciocnit, tocat, dezordonat” – impresie legată de decalajul ritmic între mîna stîngă, care marchează timpul și mîna dreaptă, care sincopează.

⁴ „Nu cred că există vreun motiv stilistic ca să nu considerăm ragtime-ul jazz”, afirmă universitarul Frank Tirro în *Jazz, a History*, 1977. „Ragtime-ul, contrar opiniei a numeroase autorități în materie de jazz, a fost prima formă de jazz”, scrie, la rîndul său, pianistul și aranjourul Billy Taylor în *Jazz Piano, a Jazz History*, 1987.

care l-au copiat apoi compozitorii albi. Multe mărturii fac caz de libertățile luate în interpretare, aceasta pentru un lucru simplu: numeroși muzicieni nu știau să citească muzica. Pe lângă rags-urile clasice, destinate să satisfacă gusturile albilor, exista un ragtime popular, mai puțin nobil, interpretat în localuri rău famate, locuri unde a întâlnit, fără îndoială, blues-ul, această manieră mult mai neagră de a interpreta ragtime-ul (libertate și suplețe ritmică, recurs la o frază mai ternară), care va prospera în orchestrele *New Orleans* și va da stilul stride⁵, impus în anii douăzeci de școala de pianiști din Harlem, stil care posedă toate calitățile jazzului.

Tempo-ul adoptat pentru rags-uri este moderat, dar este foarte probabil că emulația care domnea atunci între muzicieni îi face pe aceștia să interpreteze din ce în ce mai repede, și dificultatea trecerii de la voce la instrument necesită o anumită abilitate. Lucien Malson afirmă în *Le Jazz* (1992) că „virtuozitatea ragtimers-ilor va influența foarte tare primul stil New Orleans, când pianul se va incorpora în orchestră”. Această virtuozitate permite o extensie a registrului și o omniprezență de sincope din ce în ce mai subtile, din care se va naște în curînd *swing*-ul.

Faptul că ragtime-ul, forma cea mai europeană a muzicii afro-americane, este muzica cea mai interpretată de către artiștii de culoare la începutul secolului termină de confirmat ipoteza asupra primelor forme de jazz, al căror repertoriu includea numeroase rags-uri. Forma foarte clasică, în patru părți, AABA, care este larg majoritară în construcția acestor rags-uri, se va impune,

⁵ Stil pianistic provenit din ragtime, a cărui interpretare caracteristică, cu mîna stîngă, face să alterneze acordurile în registrul mediu pe timpii slabi și notele grave (tonicele) pe timpii tari.

în egală măsură, și în temele de jazz: acesta este un alt semn manifest al realității surselor formale europene ale unei muzici noi care începe să își găsească semnele în agitația fanfarelor.

Fanfare la New Orleans

Orașul New Orleans oferă, la sfârșitul secolului al XIX-lea, o remarcabilă diversitate de influențe muzicale, pe măsura *melting-pot*-ului pe care îl constituie noua sa populație. Mai întâi colonie franceză, apoi cedat Spaniei în 1762, din nou francez în 1800, înainte de a fi vândut Statelor Unite trei ani mai târziu, împreună cu restul statului, liniuță de unire între Antile și America latină, loc de trecere pentru emigranții veniți din Europa sau din Africa, New Orleans-ul amestecă o diversitate de populații, pe măsura istoriei lui și a poziției sale geografice. Descendenții imigranților francezi sau spanioli, olandezi, greci sau irlandezi trăiesc împreună cu copiii sclavilor sau cu cei ai sclavilor eliberați, ba chiar cu supraviețuitorii revoluțiilor din Caraibe. Pe lângă orchestrele de operă sau orchestrele simfonice, există o multitudine de fanfare de toate genurile (și de toate culorile: albe, negre sau creole) și ocaziile de a cânta nu lipseau. Totul este pretext de muzică și se regăsește acolo o reminiscență evidentă de tradiții africane, tradiții care, influențând toate componentele cocktailului, au făcut din New Orleans locul celui mai formidabil amestec cultural din istoria Statelor Unite. Fiecare manifestare provoacă defilări sau alte parade și fiecare grup are propria manieră de a interpreta un repertoriu destinat dansului sau paradei, fiind compuse cel mai adesea din marșuri, rags-uri, melodii tradiționale sau cântece la modă.

Muzicienii cei mai dotați (în frunte cu Buddy Bolden⁶) se vor îndepărta de acest repertoriu și își vor lua câteva libertăți ritmice (provenite din ritmurile încrucișate ale tradiției negre) și melodice (inflexiunile venite din blues, mai ales), primele semne concrete ale nașterii noii muzici. Al doilea factor important va fi înlocuirea progresivă a unei ritmici în doi timpi (provenind din marșuri și din alte dansuri importate de pe bătrânul continent) cu altul în patru timpi. Aceasta se va face foarte lent și, în anii douăzeci, basul continuând să marcheze doi timpi (primele înregistrări de jazz o confirmă) în timp ce bateria pare a face un compromis între 2/4 și 4/4, lovind diferit timpii 1 și 3 (considerați „tari”) de 2 și 4 (considerați „slabi”) în nașterea stilului New Orleans. Dar un alt gen va exercita o influență constantă asupra jazzului: muzica sacră care continuă să joace și astăzi un rol determinant.

De la spiritual la *gospel**

Biserica (sau templul) este singurul loc unde sclavii pot să se reunească liber, și acolo se naște, încetul cu încetul, o tradiție muzicală afro-americană. Pastorii găsesc în aceste popoare alienate un auditoriu receptiv, instrucția religioasă, bine acceptată de către negri, este din ce în ce mai importantă, pînă devine rapid centrul principal al vieții comunitare. Proprietarii privesc, pe bună dreptate, cu neîncredere aceste reuniuni,

⁶ Cornetist și dirijor american născut la New Orleans în 1877. Nu există nici o înregistrare cu Buddy Bolden, dar numeroase mărturii atestă originalitatea și puterea interpretării sale, care făceau din el cel mai solicitat muzician, atît în sălile de dans din Storyville, cît și în animațiile de tot felul (parade, defilări).

considerînd în același timp că este vorba despre un mijloc de a localiza și, deci, de a controla, o activitate religioasă care juca rolul unui necesar derivativ.

Bisericele baptiste și metodiste sînt primele care convertesc masa de sclavi. Aceștia vor adopta, într-o primă fază, un repertoriu compus esențialmente din psalmi, cîntece și rugăciuni luate dintr-unul din poemele religioase ebraice, înainte de a le înlocui cu imnuri. Legate de *Great Awakening* (Marea Trezire), mișcare religioasă apărută în toate coloniile începînd cu 1730, aceste imnuri permit practica unei antifonii (sau chemare și răspuns) mult mai expresive, mai vii, mai apropiate de cîntecele venite din Africa. Apărute la începutul secolului al XVIII-lea, aceste poeme de inspirație religioasă obțin un sincer succes în rîndul populației de culoare. Dar de abia odată cu mișcarea de renaștere religioasă numită *The Second Awakening* (A Doua Trezire) maniera specifică de a cînta a sclavilor se concretizează în *spirituals*.

Foarte importantă între 1780 și 1830, această mișcare de obediență protestantă este la originea *camp meeting*-urilor, imense adunări populare unde se întîlnesc albi și negri. Primul dintre ele are loc în 1800, în comitatul Logan, în Kentucky, unde mii de persoane s-au adunat pentru a se ruga timp de mai multe zile. Această practică se extinde rapid și numeroase mărturii confirmă uimitoarea fervoare a acestor reuniuni cîmpenești și mai ales cea a credincioșilor negri, care continuau să cînte și dincolo de aceste ceremonii. Într-o carte din 1819, intitulată *Methodist Error or Friendly Advice to Those Methodists Who Indulge in Extravagant Religious Emotions and Bodily Exercises*, John F. Watson notează:

„Trebuie să avem în vedere, în egală măsură, atît o eroare excepțională, care este mai puțin tolerată de către

conducătorii camp-meeting-urilor noastre. În cartierul negrilor, oamenii de culoare s-au adunat și au cântat împreună, ore în șir, frânturi dezlînate de declarații, jurăminte sau de rugăciuni lungite de chorus*-uri repetate. Totul cântat aidoma veselelor cîntece populare interpretate în sud de către sclavii negri în timpul secerișului și desfăcutului porumbului”.

Watson regretă mai ales libertățile luate cu cuvintele, amestecuri de cîntece de muncă și de imnuri sacre. Dar este evident că melodiile aveau aceeași soartă și că anumite rugăciuni nu erau cu nimic diferite de dansurile profane, ceea ce-i indispucea profund pe păzitorii Bisericii.

Această manieră foarte personală de a exprima muzical credința, fondată pe o participare ferventă a tuturor, dă naștere la spiritual:

„Așa s-au răspîndit metodele deja utilizate de negri. Conducătorii spirituali ai camp-meeting-urilor au adăugat chorus-uri și refrene imnurilor oficiale, pentru ca și asistența să poată cînta. Au introdus noi cîntece tăiate de fraze repetate, pe melodii ușor de reținut. Altele au fost improvizate pe loc, fiind lansate adesea de către un predicator inspirat și îmbogățite de mulțimea care striga „Aleluia” și alte cuvinte sau exclamații entuziaste, între frazele predicatorului. Aceste noi cîntece au fost numite spirituals, pentru a fi distinse de imnuri și psalmi”. (Eileen Southern)

-Influența negrilor a fost, deci, din ce în ce mai determinantă, pînă la însușirea și crearea acestui gen care datorează atît de mult cîntecelor de muncă și cîntecelor religioase protestante. Spiritual-ul dă, astfel, o identitate muzicii afro-americane, ale cărei caracteristici majore sînt de acum înainte stabilite: antifonie, sincopă, efecte vocale, amestec de profan și de sacru.

Observatorii camp-meeting-urilor notează un alt element esențial pe care îl vom regăsi în jazz: implicarea fizică, importanța corpului. Efuziunea și ardoarea credincioșilor negri contrastează violent cu reculegerea albilor. Exemplul cel mai edificator este, poate, *ring-shout*-ul, dans de o particularitate aparte care, pînă la războiul de Secesiune, încheia slujbele religioase:

„De obicei urmează ceremonia originală a *shout*-ului sau dans religios al negrilor. Trei sau patru dintre ei, în picioare, încep să cînte la unison una dintre melodiile proprii shout-ului, lovind din palme și marcînd tempo-ul cu picioarele, în timp ce alții cîntă și ei, se învîrt în cerc, într-un rînd simplu. Curînd, cei din cerc se opresc din cîntat, începînd „pasul de shout” exact pe ritmul muzicii, ceilalți continuînd cîntecul cu o forță crescîndă. Pasul este ceva între *shuffle*⁷ și pasul de dans normal (...). Efortul fizic (care este într-adevăr foarte mare, căci dansul solicită fiecare mușchi din corp) nu pare să-i obosească cîtuși de puțin și continuă adesea shout-ul timp de mai multe ore, odihnindu-se doar între două cîntece, pentru un scurt moment”. (H. G. Spaulding)

Această horă religioasă, efectuată pe un spiritual, perpetuează figurile moștenite din Africa, impunînd transa în cultul protestant. Acest amestec de dans, de muzică și de cîntece este primul mijloc de expresie al poporului negru american. De aici își va trage el curînd forța: în spatele aparentei supunerii mocnește revolta.

Gospel-urile se vor afirma la sfîrșitul secolului al XIX-lea ca spirituals urbane. Corturile mari ridicate în

⁷ Pas tîrît, în care picioarele nu părăsesc solul, ceea ce permitea evitarea interdicției de a dansa în biserici, interdicție pronunțată de biserica protestantă.

orașe vor înlocui imensele câmpii unde se desfășurau camp-meeting-urile, de acum înainte numite *revival meetings*. Dar gospel-ul, născut din aceste revival meetings, nu se va impune decât începînd cu anii treizeci, grație pianistului de blues, Thomas A. Dorsey, care a reușit să-l introducă în biserici, în ciuda reticenței pastorilor. În gospel, care este o formă a spiritual-ului, aspectul colectiv a cedat locul unei individualizări mult mai marcate. Cuvintele sînt adesea originale și influența blues-ului și a jazzului, asupra cărora vom reveni, în curînd, este determinantă. Odată cu începutul secolului, frontiera dintre profan și sacru devine aproape invizibilă. Evangheliștii se acompaniază cu pianul și chitara. Starurile gospel-ului sînt atît artiști ai scenei și ai spectacolului, cît și ai bisericii: în 1833, Sister Rosetta Tharpe cîntă la Cotton Club alături de Cab Calloway, în timp ce muzicienii de blues fac același lucru în biserică. Mahalia Jackson triumfă și numeroși muzicieni de jazz debutează la slujbele religioase (Charles Mingus cînta acolo la trompetă).

Toată muzica neagră este marcată de aceste du-te-vino-uri permanente între profan și sacru, care nu sînt, de fapt, decât reflexul rolului considerabil jucat de biserică în societatea neagră. Estetica jazzului găsește o mare parte din originalitatea sa în exaltarea și spontaneitatea culturii religioase populare, care continuă să asimileze într-un mod remarcabil inovațiile muzicienilor de jazz. În anii cincizeci, mișcarea *soul* sau *funky** va marca reîntoarcerea la expresivitatea și la simplitatea spiritual-urilor și a *gospel-song*-urilor, ca reacție contra unei anumite sofisticări a jazzului. Dar, dacă climatul muzicii sacre este un gaj de autenticitate, voința de a regăsi rădăcinile muzicii negre americane trece și ea printr-un alt curent, de data aceasta profan: blues-ul.

Blues-ul

Considerat ca bază a întregii muzici afro-americane a secolului al XX-lea, blues-ul este la origine o formă muzicală ieșită din work-song-urile sclavilor și mai ales a *field hollers*-urilor (strigăte de chemare ale muncitorilor de pe câmp). Structura sa, așa cum o cunoaștem noi astăzi, a fost definită la începutul secolului al XX-lea de către William Christopher Handy⁸ care a compus *Memphis Blues*, publicat în 1912. Deși perioada de elaborare rămîne foarte obscură, este foarte probabil că blues-ul exista în sud, sub o formă arhaică, cu mult înainte de războiul de Secesiune. El servea drept supapă durității vieții de sclav și de exaltare a „paradisului pierdut”. Dar cercetătorii se limitează la ipoteze: interdicțiile care loveau orice celebrare a pămînturilor africane condamnau aceste cîntece la clandestinitate.

Blues-ul este vocea poporului negru, locul unde acesta povestește durerea de a trăi într-o lume ostilă, dar și cel unde își afirmă apartenența la această lume. Cuvintele se hrăneau din tragedia dezrădăcinării: povara smulgerii din pămînturile natale, suferința sclaviei și perpetuarea sentimentului de respingere prin segregatie și rasism. Blues-ul pune într-o lumină proastă mitul Americii, pămînt unificator, unde fiecare imigrant poate lua parte la visul de cucerire. Este un cîntec de rezistență la o lume făcută de către și pentru albi. Un cîntec care are ca obiect accentuarea particularității grupului în sînul unei lumi, pentru ca acesta să nu piardă memoria pămîntului ancestral. *Blues-ul* poate fi considerat ca un răspuns realist

⁸ Compozitor, trompetist, cîntăreț și dirijor (Florence, Alabama, 1873 – New-York, 1958).

și autentic la imaginea caricaturală a negrului propusă de minstrels shows. Contrar spiritual-urilor, unde primează expresia colectivă, aici este vorba de expresia unui individ, un monolog în care cîntărețul se povestește la persoana întâi. Este o muzică făcută pentru a fi interpretată. Deseori, auditoriul putea fi văzut punctînd cuvintele cu strigăte, onomatopee sau alte comentarii, amintind astfel direct de regia *preaching*⁹-urilor. De această comuniune cu publicul va depinde performanța muzicianului.

Schimbările sînt integrate în însăși scriitura blues-ului, în care povestirile spuse fac parte din memoria colectivă. Aceste referințe la un patrimoniu comun permit utilizarea unui limbaj aluziv, adesea obscur pentru auditoriul neinițiat. În spatele cuvintelor se ascund dorința de eliberare, caracterul militant clandestin al blues-ului, trimitere constantă a unei alienări, care nu trebuia să fie uitată. Tot atîtea elemente care construiesc forma muzicală cu care negrii se identifică cu cea mai mare plăcere.

Cu toată muzica negro-americană, blues-ul este un amestec de elemente africane și occidentale. Originea sa strict vocală îl apropie de principiul antifoniei de origine africană, dar întrebarea și răspunsul sînt enunțate aici de autorul însuși (și nu de un schimb solist/cor ca în spirituals). Cuvintele sînt gîndite și cîntate în engleză, tematica abordată este viața negrilor pe solul american. Blues-ul, așa cum l-a codificat W. C. Handy, este forma muzicală cea mai specifică afro-

⁹ *Preaching*: termen imposibil de tradus, mai ales nu prin „predică” sau „propovăduire”. *Preaching*-ul era o incantație ritmată, swingată, teatrală, muzicală, prin care preacher-ul reînvie, în fața congregației care participă din plin, un episod al Bisericii, al Evangheliilor sau chiar un eveniment politic sau legat de actualitate. Această definiție a lui Maurice Cullaz (*Jazz Hot*, nr. 373) pune în evidență legătura directă între *bluesman* și *preachers*.

americană. Dar această constatare este discutabilă considerînd – ipoteză fondată pe numeroase mărturii ale cîntăreților înșiși – că blues-ul exista cu mult înainte de începutul secolului al XX-lea. Trebuie, deci, să reluăm cele trei elemente determinante ale acestei codificări (număr de măsuri limitate la douăsprezece, structură armonică precisă și aspect foarte particular al melodiei: *blue notes*-urile) și să încercăm să le repunem în contextul lor istoric.

Douăsprezece măsuri

Ele sînt împărțite în 3X4 măsuri sub o formă AAB, prima frază (întrebare) fiind repetată. Dacă această structură AAB era și ea prezentă în blues-urile arhaice (deși există cîteva variante), lungimea frazelor era variabilă.

„În aceasta (cîntăreții de blues) erau încă foarte africani, din moment ce muzicile vest-africane tradiționale, dacă se structurează în serii ritmice lungi, nu-i ignoră bara de măsură” (Jacques B. Hess).

Jacques B. Hess propune această schemă:

„A_____ ... (enunț inițial)

A'_____ ... (repetiție: text și melodie aproape identice, dar purtate de un marș armonic diferit)

B_____ ... (concluzie: versuri, melodie și marș armonic diferite)

Punctele de suspensie indică o prelungire (sau scurtare) nemăsurată a frazei”

Cercetătorii (mai ales ghanezul J. H. Kwabena Nketia) au recenzat cîntece africane construite după această formă AAB, ceea ce pare a confirma originea. Muzicologii occidentali nu au pierdut ocazia de a fi

tulburați de această structură, judecînd uneori că era vorba de o eroare manifestă, muzica europeană privilegiind o structură de șaisprezece măsuri împărțite în patru părți: AABA. Jacques B. Hess indică chiar că „Handy a avut cea mai mare dificultate de a publica *Memphis Blues*, care a fost refuzat de mai mulți editori, ce vedeau în structura sa de douăsprezece măsuri o formă care nu era completă și îi cereau să rescrie piesa în șaisprezece măsuri”.

Structură armonică

Dacă adăugăm la rigoarea de douăsprezece măsuri o suită armonică fondată pe schimbări de acorduri imuabile, se obține forma blues-ului care devine normă la începutul anilor douăzeci. Între timp, sub influența culturii dominante, blues-ul și-a pierdut aspectul cu preponderență vocal, pentru a cunoaște o dezvoltare instrumentabilă considerabilă, care va face din el un element fondator al întregii muzici populare occidentale a secolului al XX-lea.

Putem schematiza astfel această formă, devenită un dialog voce/instrument:

/cîntec/ răspuns instrumental/			cîntec/ răspuns		
instrumental/ cîntec/ răspuns instrumental/					
/	/	/	/	/	/
/	/	/	/	/	/
1	2	3	4	5	6
9	10	11	12	7	8
(tonică)			(subdominantă)		
(dominantă)(tonică)			(tonică)		
I			IV		
V			I		

Blue note

Suita armonică, construită pe o succesiune foarte clasică de acorduri de gradul întâi, patru și cinci, nu prezintă nici o originalitate în raport cu clasicismul european. Nu este și cazul unui fenomen melodic specific numit *blue notes*. Dacă se ia ca bază gama heptatonică temperată, fundament al sistemului armonic occidental, este vorba de o indecizie ce privește gradul trei (*blue note* 3) și gradul șapte (*blue note* 7) ale acestei game (muzicienii de jazz vor mai adăuga o altă *blue note* alternând la rîndul ei gradul cinci). Aceste două note sînt atrase către un semiton inferior. Aceste inflexiuni melodice provoacă o instabilitate armonică, o incertitudine modală, care dă blues-ului culoarea care o deosebește de celelalte, climatul său atît de particular.

Originea foarte incertă a acestor *blue notes*-uri a făcut să curgă multă cerneală și problema tot nu a fost lămurită. Ipoteza cea mai verosimilă era cea a lui Ernest Borneman, care privilegiază preponderența gamei pentatonice tonale în Africa de est. Constatînd că această gamă nu conține decît cinci note din care sînt excluse terța și septima, trage concluzia că primii sclavi, confrunțați cu o nouă scară armonică, au avut tendința de a le devia gradul trei și cinci care le erau necunoscute. Aceste *blue notes*-uri s-ar datora deci dificultății pe care o aveau negrii de a cînta corect (după criteriile occidentale) aceste două note.

Progresele etnomuzicologiei africane au arătat că gama pentatonică coabitează aici bine cu celelalte scări, mai ales cea heptatonică, și că întîietatea enunțată de Borneman este hazardată. Există și alte teorii și toate au un punct comun: ele iau ca referință gama diatonică

occidentală și încearcă *a posteriori* să îi introducă blue notes-urile.

Atunci se folosesc toate argumentele pentru a justifica o modificare a gradului trei și șapte (*mi* și *si* în gama diatonică majoră de *do*). Încă din 1948, Sidney Finkelstein afirma, totuși, că:

„(...) aceste deviații (blue notes-urile) nu sînt cauzate de o incapacitate de a cînta sau nu corect (...). Nici blues-ul nu mai este o simplă utilizare a gamei majore cu a treia și a șaptea notă interpretate *blue* sau ușor bemolizate. Acestea nu sînt decît tentative de a explica un sistem muzical în funcție de un altul, pentru a descrie în limbaj diatonic o muzică non-diatonică”.

Jacques B. Hess, citîndu-l pe J. H. Kwabena Nketia, confirmă și completează această ipoteză:

„În muzica africană există game cu șapte grade neechidistante care incorporează semitonuri, tonuri întregi și intervale care sînt ușor inferioare unui ton inferior și ușor superioare unui semiton, mai ales între gradul trei și gradul patru și între gradul șapte și opt...”

Argumentele invocate permit concluzii provizorii, cel puțin în trei puncte:

- a) Blue notes-urile provin din anumite scări armonice africane.
- b) Sclavii au continuat să aplice aceste modificări în cîntecele de muncă.
- c) Din întîlnirea cu gama diatonică majoră occidentală s-a născut încetul cu încetul o nouă scară de sunete numită gamă de blues sau mod de blues.

Această lungă dezvoltare nu s-ar justifica dacă jazzul nu s-ar fi raportat în mod constant, de-a lungul întregii sale istorii, la blues. De fiecare dată cînd muzica afro-americană părea că se pierde pe teritoriul varietelui,

trezirea bruscă trecea printr-o reîntoarcere la blues. Pe de altă parte, absența sa cvasitotală din repertoriile *cool** și mai ales *Third Stream**, curențele cele mai „albe” din jazz, confirmă blues-ul într-un dublu rol de forță vitală și de garant de integritate. Motivele sînt multe și pline de învățăminte.

Blues și jazz

Blues-ul repune în cauză o anumită istorie a jazzului care nu ține cont de dimensiunea politică și socială. A recunoaște omniprezența blues-ului ca factor determinant al acestei istorii înseamnă a reaminti că jazzul nu poate fi redus la un fapt artistic, că este contaminat de o altă istorie mult mai puțin estetică: istoria poporului negru pe continent american, *Blues people*. În spatele jazzului există blues-ul, care:

„(...) grohăie, plînge, se lamentează, înjură; este, într-adevăr, „negrul ticălos” care îl cîntă și despre care vorbește, acest „negru ticălos” care este versantul întunecat (periculos) al „negrului de spectacol”, al ministrel-ului, al negrului înălbit”. (Phillipe Carles și Jean-Louis Comolli, *Free jazz/Black Power*).

Dar blues-ul intervine și la alte niveluri. Mai întîi în formă, unde sistemul întrebare/răspuns nu va înceta să fie o componentă majoră în scriitura jazzistică. Apoi în sunet: instrumentele jazzului vor lua ca model vocea, cîntecul plin de fervoare al bluesman-ilor. Toate efectele *dirty** caracteristice acestui cîntec vor fi omniprezente în maniera de interpretare a muzicienilor de jazz: grohăit, plînsete, țipete, gemete.

Cînd practica improvizației colective (rudimentară, dar foarte reală) se va impune în orchestrele din New

Orleans, structura foarte simplă AAB a blues-ului va servi, bineînțeles, de tramă, împreună cu structura AABA a rags-urilor. Pentru a putea cânta împreună, muzicienii au nevoie de un cadru strict, ușor memorabil.

Cei mai strălucitori dintre ei rivalizează în îndrăzneală: din această aparentă simplitate se va naște un limbaj armonic din ce în ce mai sofisticat, în care ambiguitatea armonică introdusă de blue notes se arată a fi de o inepuizabilă bogăție.

Nu trebuie să tragem concluzia că blues-ul este indispensabil existenței jazzului, că prezența sa îi devine esențială. André Hodeir are dreptate când afirmă că blues-ul nu face parte din „caracterele specifice și, în același timp, constante ale jazzului”, că el nu poate fi, cum vom vedea mai departe, analizat la fel ca ritmul sau sunetul. Dar toți marii creatori vor compune plecând de la blues, în asemenea măsură încât jumătatea repertoriului de jazz este construită pe aceste douăsprezece măsuri. De la pionierul Jelly Roll Morton (*Jelly Roll Blues*) până la figurile free*-ului (Ornette Coleman, Archie Shepp), de la Count Basie și Duke Ellington la Miles Davis, trecând prin Charlie Parker, blues-ul rămîne „izvorul răcoritor și plin de bogății al jazzului” (James Lincoln Collier). Să notăm, în sfîrșit, pentru a fi compleți, că acest cuvînt, blues, este foarte des prezent în titlurile temelor de jazz, fără motiv evident. El pare a defini aici o piesă interpretată într-un tempo mai lent, dar, într-un mod mai general, el se referă la o definiție mai extensivă a cuvîntului blues care exprimă atunci o emoție deosebită, apropiată de tristețe sau de *spleen*.

Dintre toate curențele muzicale care au marcat trei secole de prezență a negrilor pe teritoriul american, doar

Jazzul – o estetică a secolului XX

blues-ul continuă, în afara oricărei nostalgii, să existe în paralel cu jazzul. Acesta va hrăni, la rîndul său, blues-ul inovațiilor, care transformă muzica neagră plecînd de la New Orleans. Noua muzică nu se mulțumește doar să-și inspire din spirituals sau din ragtime elementele esențiale ale identității sale. Prin geniul deschizătorilor săi de drumuri, ea le transcende pînă la a deveni un fapt artistic major care va marca secolul său nu doar la nivel muzical.

DEFINIȚII

Necesitate

Asupra jazzului domnește astăzi un anumit consens: el a încetat a mai dezlănțui pasiuni. Dar această frumoasă unanimitate nu s-a realizat decât cu prețul multor neînțelegeri. Confuzia s-a născut dintr-o nivelare a ierarhiilor, fondată ca pe o critică incapabilă de cele mai multe ori să înțeleagă complexitatea fenomenului. Gestația în sudul Statelor Unite la cumpăna dintre secole, nașterea în anii douăzeci a primelor forme de jazz (New Orleans-ul cu Louis Armstrong ca geniu fondator), epoca Swing, care se va termina la începutul anilor patruzeci; aceste prime decenii de existență pun mult mai puține probleme decât perioada de după război, când revoluția bop pune capăt epocii de aur a big-band*-urilor. Dacă tinerețea jazzului poate apărea de o seducătoare linearitate, vârsta adultă este mai zbuciumată. Numeroase curențe văd lumina zilei: *cool jazz* reacționând la furia *boopers**-ilor, înainte de a fi la rîndul său dat la o parte de *hard bop** și de funky, ele însele dinamitate de mișcarea free. Fără a uita influența considerabilă, atît asupra muzicii cubaneze și portoricane (*latin jazz*) sau braziliene (*bossa nova*), cît și asupra varietelui, *rock'n'roll* sau *rhythm and blues*. Această contaminare nu se limitează la muzica „populară”: Igor Stravinsky, Dimitri Șostakovici, Maurice Ravel sau Darius Milhand au fost și ei seduși, chiar dacă tentativele de a integra jazzul în

operele lor au fost câteodată subiecte de polemică. Jazzul nu s-a mulțumit să-și pună amprenta pe muzica secolului său. El s-a impus în domenii atât de diverse precum dansul, pictura, literatura, dar și în publicitate sau îmbrăcăminte. Această proliferare nu s-a făcut fără o anumită confuzie, o pierdere de sens cauzată de un efect al modei: jazzul a devenit sinonim cu senzualitatea, cu mișcarea, cu tinerețea. Fără a nega că aici este vorba despre o posibilă victorie a jazzului, cel puțin de o dovadă de prosperitate, trebuie să găsim simțul perspectivelor, să rămânem cât mai aproape posibil de muzica marilor creatori și să revendicăm dreptul de judecată, de gust personal, subiectivitate care va trebui să se sprijine pe alegeri estetice precise.

Scopul nu este acela de a căuta o foarte ipotetică puritate pentru o muzică „impură” în esența ei, ci de a defini clar obiectul nostru estetic de referință, de a găsi un echilibru între integrism și laxism. Scăpînd, cum o să vedem în curînd, oricărei definiții exhaustive, jazzul se pretează cu ușurință la excese.

Etimologie

Indecizia căreia trebuie mai întîi să-i facem față atinge originea cuvîntului jazz. În dicționarul său intitulat *Talkin That Talk* și subintitulat *Le langage du blues et du jazz*, Jean-Paul Levet rezumă diverse ipoteze:

- Origine africană: din mandingo *jasi* și din wolof *jees*, „anormal”, „excesiv”, „exagerat”; din termenul *jas*, „ființă debordînd de viață”.
- Origine franceză: *jaser*, foarte improbabil din motive de fonetică (în creolă se pronunță *iase* și nu *djase*).

- Tot origine franceză: „chasse”, „chassé”, termeni de dans desemnând un pas alunecat de unde, în creolă, „chasse-beau”, apoi „jazzbo” (1909).
- Origine engleză: *jass* (1517), termen pe care *Oxford English Dictionary* îl apropie de *chass* sau de *chase* (a vîna, a urmări și, prin alunecare de sens, a lupta⁴).

Jacques B. Hess adaugă la aceste deja numeroase ipoteze pe cea avansată de vibrafonistul Lionel Hampton:

„cuvîntul ar veni din *jackass* (*măgar, măgăriță*, dar și *idiot, imbecil*, de unde: *muzică de imbecil*) (...). Ea este de două ori seducătoare: fonetic, căci cuvîntul *jackass*, în vorbirea sudistă, se pronunță cu un singur accent, suprimînd aproape pe „ch”; grafic, căci ea explică de ce primele apariții tipărite ale cuvîntului nu au fost *jazz* ci *jass*”.

Prima manifestare discografică a termenului datează din 1917, anul primei înregistrări de jazz, cu orchestra albă Original Dixieland* Jass Band. Trivialitatea semnificației sale argotice originale nu lasă nici o umbră de îndoială: cuvîntul *jass*, apoi *jazz* este asociat actului sexual („a face dragoste” sau „a exista”, „a produce plăcere”), organelor sexuale și apoi, prin extensie, femeii. Există o identificare progresivă a muzicii cu locurile în care era cel mai des interpretată: maghernițele din cartierul Storyville din New Orleans. De abia din anii treizeci jazzul a devenit termenul generic sub care a fost înglobat ansamblul producțiilor muzicale care erau legate de tradiția negro-americană.

⁴ Referire la „luptele” pe care le dădeau orchestrele din New Orleans începînd cu sfîrșitul secolului trecut (*bucking contests** sau *cutting contests**).

Muzicienii care au fost la originea mișcării free din anii șaizeci au fost la originea mișcării *Black Music*, respingînd cu violență un termen a cărui conotație sexuală tindea să devalorizeze muzica lor. Aceste dispute se potolesc: jazzul regrupează astăzi toate realitățile muzicale afro-americane. Acest postulat acceptat, să încercăm acum să identificăm calitățile necesare întregii muzici de jazz.

Calități

Încă din 1926, André Schaeffner califică tratamentul particular al materiei sonore și o percepție inedită a timpului muzical, al singurelor elemente fundamentale prezenței jazzului. Sociolog și etnolog, elev al lui Marcel Mauss, Schaeffner afirmă deja importanța ontologică a calităților africane ale muzicii negre, deși nu a ascultat decît cîteva surogate: King Oliver, Louis Armstrong, Duke Ellington sau Fletcher Henderson erau încă necunoscuți pe coastele Atlanticului. Lucrarea sa, *Le Jazz* (Paris, Jean Michel Place, 1988, prima ediție 1926) ia pentru prima oară în serios muzica afro-americană (el utilizează această expresie în mai multe rînduri). După o meticuloasă muncă de cercetare asupra tradițiilor africane, dublată de cîteva intuiții geniale (cuvîntul nu este exagerat), el reușește să sesizeze însăși esența fenomenului.

Jazzul a devenit o muzică esențialmente instrumentală, dar Schaeffner a demonstrat că lucrul cu sunetul este legat de tradiția vocală afro-americană.

Expresivitatea excepțională a interpreților de jazz se naște din această voință de a transpune pe instrument efectele vocilor cîntăreților de blues sau de gospel. De unde o multitudine de grohăituri (*growl**), glissando-uri,

inflexiuni susținute, guițat, vibrato-uri, sunete în afara registrului: toate aceste efecte calificate drept *dirty* au fost mai mult sau mai puțin utilizate, potrivit perioadelor și curentelor. Acest „expresionism” marchează prezența unei ființe umane în spatele muzicianului, a corpului său, și exprimă o dorință constantă de a face din jazz o muzică fizică, apropiată câteodată de o stare de transă. Interpretul trebuie să-și individualizeze execuția: calitatea acestei personalizări va fi esențialul operei sale.

Al doilea parametru, ritmic, este, încă și astăzi, mult mai enigmatic. Este vorba de o punere în valoare specifică timpului muzical care se organizează în jurul swing-ului – din punct de vedere istoric, acest fenomen, de abia schițat în jazzul primitiv, își găsește plenitudinea odată cu Louis Armstrong. Fulguranta introducere la *West End Blues*, înregistrată în 28 iunie 1928 la Chicago, este prima urmă discografică a unui swing în întregime stăpînit: această concepție deosebită a ritmului va deveni rapid pulsiunea vitală a jazzului.

Cuvîntul swing semnifică mai întîi legănare, a te legăna. Apariția sa în universul jazzului ar data din 1907, cu compoziția lui Jelly Roll Morton, *Georgia Swing*, dar nu devine element fondator decît la sfîrșitul anilor douăzeci. După aceea, tentativele s-au succedat, pentru a-i da o definiție precisă, științifică. Degeaba. Swing-ul este mai întîi o senzație, un element subiectiv, o legănare particulară între tensiune-detentă, exasperare-relaxare, durere-plăcere, dorință-angoasă. Seducătoare enumerare care nu ne face să avansăm: toți exegeții se pun de acord pentru a face din absența swing-ului o barieră la non-jazz, dar ei recunosc în același timp că „nici o ureche nu va percepe swing-ul acolo unde o alta îl constată, în afara unei mulțimi de opere considerabile totuși, unde se impune realitatea sa” (Jacques

Reda, „swing”, în *Dictionnaire du jazz*). Aici este util să reamintim condițiile favorabile (dar nu suficiente) prezenței acestui swing. Lucien Malson, moștenitor al lui Schaeffner, enumeră patru dintre ele:

- adoptarea măsurii de patru timpi (cîteodată trei timpi, mai rar 5/4, 7/4, 12/8).
- „așezarea” riguroasă a notelor măsurii (regulă transcedentată de către cei mai mari: Armstrong, Gillespie, Parker, Monk).
- utilizarea accentuărilor oportune, variabile potrivit stilurilor și individualităților.
- divizarea particulară a timpului, gravitînd în jurul „ternarului”, dar imposibil de notat într-o manieră satisfăcătoare.

Această imposibilitate este capitală pentru interpretare. Toți muzicienii cunosc dificultățile insurmontabile pentru a scrie jazzul. *Prasé*-ul este notat, cel mai adesea, în optimi sau în optime punctată șaisprezecime, dar este mult mai apropiat de triolet. Nici una dintre aceste formule nu este satisfăcătoare. Regăsim aici importanța muzicianului, fără talentul căruia jazzul nu mai este decît propriul său simulacru: de felul de a interpreta aceste două note depinde acest swing „zămislit de o pulsație regulată, dar niciodată mecanică” (Jacques Reda), care poate fi născută, la fel de bine, dintr-o avalanșă (Parker, Coltrane), cît și dintr-o economie de note (Monk, Basie).

Improvizație?

Cea mai mare parte a studiilor plasează un al treilea element pe același plan cu sunetul și ritmul: improvizația. Clasarea muzicii afro-americane în sacoșa încăpătoare a muzicilor improvizate este la originea multor confuzii. A

consulta afișele celor mai mari festivaluri de jazz de astăzi înseamnă a te confrunta cu o multitudine de muzici al căror raport cu jazzul se rezumă la o parte mai mult sau mai puțin mare acordată improvizației.

Noi vom susține că, dacă improvizația este o caracteristică importantă a jazzului, ea nu poate revendica aici același statut ca invenția sonoră și swing-ul. A limita jazzul la o muzică improvizată, non-concertată înseamnă a uita cam repede că există o partitură: hazardul nu joacă un rol decât în structurile ritmice și armonice bine stabilite. Umberto Eco susținea, pe bună dreptate, în *Opera deschisă*, că „limbajul muzical este un sistem de probabilități în care improbabilitatea nu este introdusă decât foarte prudent”. Libertatea muzicianului există, dar o libertate condiționată, chiar dacă în jazz aceasta este cel mai puțin condiționată.

„În practică și fără recurgere sistematică la hazard, o improvizație se sprijină întotdeauna fie pe o temă preexistentă, pe modul variației sau al parafrazei, fie pe un anumit număr de formule și de clișee care exclud orice eventualitate a unei invenții absolute a fiecărei clipe, notă după notă fără nici o structură de înlănțuire (...). Jazzul ilustrează bine (...) această cooperare strânsă între improvizat și compus” (Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*).

Memoria joacă un rol capital: fiecare solo este presărat cu clișee perfect asimilate, cu fraze muzicale devenite arhetipuri ale cutărei sau cutărei suite armonice. Improvizația ia atunci două forme: parafraza în care muzicianul rămîne aproape de temă sau căutarea unei noi melodii construite pe acordurile originale. Vor mai fi adăugate experiențele marginale ale free jazzului, când câțiva muzicieni au încercat improvizația totală, fără nici o canava armonică prealabilă.

Fără a ne reîntoarce la primele forme ale jazzului, unde partea de improvizație este foarte redusă, trebuie să recunoaștem că mulți muzicieni (Armstrong este dintre aceia) nu ezită să reinterpreteze, notă după notă, un solo considerat reușit. Improvizația colectivă, adesea atribuită stilului New Orleans, este un mit seducător. De fapt, nu există decît o înfrumusețare a liniei melodice, fiecare dintre membrii săi puțînd să împodobească în voie un repertoriu perfect integrat. Iluzia de instantaneitate vine mai mult din maniera de a interpreta nota (vibrato, inflexiune, sincopă), decît din natura armonică a acestei note.)

Se poate, deci, susține că nu ar exista jazz fără recurgerea la improvizație (în sensul comun). Această ipoteză este, de altfel, contrazisă de cîteva opere majore, în întregime scrise: *Concerto for Cootie* de Duke Ellington și *Crepuscule with Nelly* de Thelonius Monk – aici, nici o notă care să nu fie pe partitură. Va fi nevoie de sunetul și de ritmul muzicianului devenit interpret-creator pentru a termina compoziția confirmînd, astfel, un jazz care scapă scriiturii și portativului muzical.

Dar, dacă trebuie să construim un destin mitului improvizației generalizate, nu se pune problema să negăm că există o creație imediată. Jazzul este o muzică de tradiție orală, în care scriitura nu a jucat un rol decît foarte tîrziu: ea a devenit necesară în munca orchestratorilor, în momentul irupției marilor formații, în a doua jumătate a anilor douăzeci. Ca în toate culturile nescrise, partea de interpretare și de improvizație este fundamentală.

Dacă nu este, în cazul de față, fondatoare, ea nu este mai puțin esențială prin rolul pe care l-a jucat în toate momentele importante ale istoriei jazzului, de la faimosul

West End Blues al lui Louis Armstrong, pînă la rătăcirile free ale jazzului, de la tornada bop la valul funk.

Aceste precizări ne permit, în același timp, să distingem jazzul de celelalte muzici zise improvizate și să îl demarcăm net de muzica savantă, în care interpretul ar fi mai degrabă un mediator între compozitor și public. Dar ne-am înșela dacă am crede că partitura nu joacă decît un rol neglijabil în jazz: problema repertoriului merită pusă și ea se va arăta crucială pentru această cercetare.

Repertoriul

Mulți compozitori au încercat să înobileze jazzul impunîndu-i anumite forme moștenite de la muzica europeană (fuga, concerto) sau contemporană (voința de a-i apropia limbajul serial sau dodecafonic). Dacă găsim urma acestor curente în toată istoria jazzului, aceste încercări devin importante în anii cincizeci, sub numele de *Third Stream*.

John Lewis participă atunci la crearea *Jazz and Classical Music Society*, în timp ce Günther Schuller devine teoreticianul major al unei utopii încă vivace. Această voință de ecumenism s-a tradus, mai întîi, printr-o instrumentație nouă (apariția cornului, a oboiului, ba chiar a cvartetului de corzi) justificată printr-o scriitură experimentală mai apropiată de colaj decît himerica fuziune. Eșecul acestor experiențe, cu cîteva rare excepții, seducătoare de altfel, nu face decît să confirme atașamentul jazzului la o structură simplă și constantă: temă și variațiuni.

Toți marii creatori au realizat cele mai mari producții compunînd „standards” provenite din grilele blues-ului

sau ale *anatolului**. Această aparentă simplitate nu este în contradicție cu o grijă permanentă pentru o formă. Denis Levaillant afirmă în *L'improvisation musicale**. *Essai sur la puissance du jeu* că, atunci când există improvizație, nu este vorba despre o non-scriitură, ci despre o „hiper-scriitură”.

Pentru a ne convinge de aceasta ajunge să analizăm un chorus¹ de-al lui Charlie Parker, unde spontaneitatea și invenția sînt perfect compatibile cu distribuția suverană a accentelor, perfectă utilizare a momentelor de liniște și stăpînirea mișcării generale; geniul muzicianului constă în a alia o construcție bazată pe o dezvoltare riguroasă și o invenție melodică, un simț al „îșnirii”, al exploziei. Compoziția (în sensul clasic) de jazz nu a găsit întotdeauna o soluție satisfăcătoare și această din cauză că, poate, nici un compozitor nu a reușit să traducă această dublă preocupare fără a o închea. După Bergson, a scrie muzică este un act contra naturii, pe care nu trebuie să-l îndeplinești decît la comandă. Muzicianul de jazz este într-un „dincolo” de scriitură, într-o poziție unică în care creația imediată face parte din operă, chiar dacă punctul de plecare al acestei creații este cîteodată foarte discutabil.

Ne gîndim imediat la neobositele teme care au traversat mai multe secole de istorie. Spirituals, blues sau cîntece folclorice sînt mărturii ale bogăției culturii negre americane. Muzicienii de jazz sînt ei înșiși la originea multor compoziții devenite, la rîndul lor, *standards*. Dacă acești muzicieni au reușit să sublimeze aceste piese încărcate de istorie, ei s-au arătat, adesea, mai puțin

¹ Improvizație pe structura metrică și armonică a temei de plecare: „chorus” și „solo” sînt utilizate în egală măsură.

inspirați în ceea ce constituia partea cea mai vizibilă a repertoriului lor: cântecul american.

Melodiile populare și cântecele la modă au servit, încă de la început, ca pretext muzicienilor de jazz. Din fericire, marii muzicieni, în frunte cu Armstrong, au dat dovadă de o libertate și de o inspirație creatoare remarcabile. Dacă expunerile temelor par să se supună fandoselii textelor din care se inspiră, soliștii opun apoi rezistență. Ei interpretează „contra” temei, dînd desfășurării o anvergură care transcende sărăcia exordiolui. Intenția autorului inițial trece, aici, în plan secund. Dimensiunea individuală a interpretării este fundamentală: muzica afro-americană este, înainte de toate, *interpretată de oameni*.

Interesul temelor-pretexte va deveni o problemă majoră a anilor treizeci. Dorința de a plăcea cu orice preț a unui jazz devenit divertisment național va provoca o derivă către un „varieteu jazzat” în care se vor scufunda multe big-band-uri. Spectacularul va depăși creația: este domnia show-ului, a melodiilor vioaie venite de pe Broadway și a cinematografului. Autorii se numesc Irving Berlin, George Gershwin, Jerome Kern sau Cole Porter. Vocabularul este mărturia unei voințe consensuale: *standards**, pentru a desemna melodii *passee-partout*, *arrangeurs**, pentru orchestratorii a căror misiune era de a face comerciale aceste melodii, *middle jazz**, pentru stilurile fără asperități, care s-au succedat pînă la începutul anilor patruzeci. Phillipe Carles și Jean-Louis Comolli vor judeca sever acest middle jazz pe care îl vor califica drept „muzică pentru middle class”.

Boppers-ii, sătui de seducția facilă a sclifoselilor din Tin Pan Alley și a mașinilor de swing, așa cum deveniseră marile formații, vor da o altă dimensiune

armonică, ritmică și melodică jazzului, îmbogățind considerabil materialul de plecare. Acorduri de trecere, dezvoltarea de suprastructuri de acorduri, discontinuitate a punctuației, teme disonante cu numeroase recurgeri la efectele cromatismului: noua complexitate este semnul unei preocupări majore de coerență. Melodiile nu mai sînt simple pretexte, ci fac parte din creație. Această exigență repune în chestiune ideea că orice melodie poate deveni jazz dacă este interpretată de un muzician de talent: cînd intervenția este prea supusă fadorii își pierde din interes și devine ea însăși previzibilă. Docilitatea muzicienilor de jazz seduși de stilul dulceag al anilor treizeci va fi ocolită de marii creatori. Îndrăznelile lui Coleman Hawkins, Lester Young, Duke Ellington sau Roy Eldrige sînt premisele bop-ului și tot într-o contestare își va găsi jazzul vitalitatea. Numeroasele tentative de a face din el o muzică simfonică, apropiată de modelele muzicii savante, vor provoca reacții violente, pînă la excesele free-jazz-ului, estetică a distrugerii. Ultimii novatori au mers dincolo de parafrază și ornamentație: Charlie Parker, Thelonius Monk sau John Coltrane au acționat ca dinamitatori, făcînd, literalmente, temele să explodeze. Jazzul este o muzică ce nu se supune sau o face pentru puțin timp. Va exista întotdeauna un nucleu dur, irecuperabil, departe de seducțiile flatante care îl vor revendica ca pe o artă în mutație permanentă.

JAZZUL ÎN SECOLUL SĂU

„Negritudinea înseamnă frig, mișcare, viață, ceva ordonat și neprevăzut, în același timp. Jazzul este prima manifestare a esteticii negre”.

Leopold Sedar Senghor

Introducere

„Muzica afro-americană începe să apară ca una dintre referințele obligatorii în discursul despre artă”, afirmă Lucien Malson în 1995. Era și timpul...! Dar Occidentul nu are încredere în această muzică ce pune cu violență în cauză canoanele estetice.

Prezența centrală a corpului și un erotism revendicat fără încetare nu puteau decît să neliniștească exegeții preocupați, înainte de toate, de elevarea sufletească. Neîncrezători în fața tentativelor de a face ca muzica lor să intre într-un clasicism liniștitor, muzicienii de jazz mai sînt și astăzi confrunțați cu o dilemă: să accepte o recunoaștere universală, care face din jazz un eveniment estetic major (o *artă* de sine stătătoare) sau să-l revendice ca pe o muzică specific neagră (care l-ar asimila, mai degrabă, unui *folclor*). Acest antagonism va duce la un alt conflict, mult mai violent, cel al raportului dintre ideologie și estetică. Explozia free, la începutul anilor șaizeci, va fi punctul nodal al acestui conflict.

Dacă marii creatori de jazz au suscitat atît interes și pasiune, înseamnă că au inventat o muzică profund originală, în care artistul nu are ca scop să fie un simplu executant al unei opere preexistente. Dimpotrivă: muzicienii de jazz revendică o nesupunere la scriitură și o parte determinantă de subiectivitate, în care prezența corpului, un corp senzual și erotic, este fundamentală. Acest corp vizibil, în lucru, cu acea căutare permanentă de spontaneitate, este primul semn al modernității

jazzului. Dar, muzica afro-americană interoghează și ea, în felul ei, alte calități ale artei contemporane: recurgere la fragmentație, la asimetrie și la discontinuitate, pentru a atinge o percepție unică a timpului și a spațiului.

În sfârșit, evoluția jazzului este strâns legată de condițiile de viață ale artiștilor de culoare pe teritoriul american, de ancorarea sa în marile orașe ca New York sau Chicago, dar și de mijloacele tehnice noi, care i-au permis să se impună cu rapiditate în lumea occidentală. Vom construi, deci, o reflecție care ar putea să se articuleze în jurul acestei afirmații a pictorului Pierre Soulage: „estetica neagră este chiar estetica secolului XX”.

ARTĂ SAU FOLCLOR?

Ambivalență/e

Prima parte a acestei cercetări a pus în lumină dubla identitate a jazzului: în același timp muzică africană, prin calitățile sale ritmice și sonore, și muzică europeană, prin structura și evoluția sa armonică. Originea africană leagă jazzul de o bogată tradiție, în care muzica este o practică cotidiană și colectivă. Muzica afro-americană va încerca să păstreze această convivialitate: dacă, la începutul secolului, se conturează personalitatea câtorva instrumentiști, niciodată grupul nu este în serviciul unui muzician. *New-Orleans*-ul primitiv, primul stil de jazz ce stă să se nască, privilegiază cu hotărîre colectivul într-o polifonie spontană destinată dansului.

La începutul anilor douăzeci, talentul unui muzician ieșit din comun va afirma, încetul cu încetul, întîietatea solistului, va repune în chestiune fundamentele jazzului. Louis Armstrong și, într-o mai mică măsură, Sidney Bechet anunță ceea ce va fi în curînd muzica lor: un subtil și fragil echilibru între lideri cu o incontestabilă carismă și muzicieni care nu vor fi niciodată simpli executanți. Începînd cu Armstrong, istoria jazzului se amestecă cu cea a oamenilor (Ellington, Basie, Parker, Coltrane), riscîndu-se, uneori, să se uite dimensiunea ei unitară. Perioadele de imobilism sînt cele în care o „stratificare” excesivă reduce rolul orchestrelor la un acompaniament servil (sfîrșitul anilor treizeci este, în acest sens, un

exemplu). În schimb, când această ierarhie sterilă lasă locul libertății, jazzul regăsește entuziasmul și fervoarea care marchează momentele de intensă creativitate. Această reîntoarcere la grup, care trece printr-o reînnoire a efectivelor mici, nu a împiedicat apariția lui Charlie Parker sau John Coltrane: este chiar probabil că a fost o condiție esențială a apariției lor.

Prima ambivalență a muzicii afro-americane o găsim în această necesitate de a-și trage forța din tradiția folclorică africană (colectivul) și să o transceandă printr-una fundamental occidentală (individualismul), care o înscrie în modernitate și va face din ea o artă.

Fuziune între practici antagoniste, jazzul trebuie să sintetizeze în același timp două temporalități opuse: un trecut african și un viitor american. El se mișcă între mitul paradisului pierdut și fascinația pentru societatea industrială modernă pe care a văzut-o născându-se. Sătui de a revendica fără încetare dreptul de a deveni cetățeni cu drepturi depline, ei privesc spre Africa și visează la reîntoarcerea acolo. Încă din 1847, această idee stă la baza fondării unui nou stat, vecin al Coastei de Fildeș, numit simbolic Liberian. Această tentativă de migrație masivă este un eșec, ca toate celelalte care îi vor urma. Cea mai bine organizată a fost cea a lui Marcus Garvey în anii douăzeci, care a creat în același scop propria companie de navigație („Black Star”). Fără a avea, însă, mai mult succes. Jazzul este oglinda acestor speranțe utopice. Mișcarea de balansier va fi aceeași pentru o muzică ce se va situa tot timpul în acest interspațiu inconfortabil și esențial. O fugă în trecut nu dă niciodată răspunsuri satisfăcătoare. Ea permite, doar, să suportăm acest inconfort:

„Primitivitatea (jazzului) nu este, deci, altceva decât contrapartida adusă civilizației mecanizate și aseptizate a

nbii lumi, încă o supapă de siguranță, o șansă de evadare, unica tentativă de a actualiza un vis imposibil”. (Alain Gerber)

Mai mult decât o ambivalență, această poziție a lui Ianus arată caracterul conflictual al jazzului. Secreția unei civilizații obsedate de progres, acesta revendică, totuși, cele două calități africane ale sale (sunet și ritm) ca singurele necesare existenței sale. Atunci, nu mai este un simplu semn al unei nostalgii inerente dezrădăcinării unui popor, dar devine simptom al conflictului permanent între dorința de integrare și respingerea unei dureroase aculturalizări. Negrii au exprimat astfel o dublă necesitate, indispensabilă supraviețuirii lor: să rămână oameni liberi și să devină americani. Ei au reușit turul de forță de a impune lumii o muzică plecată de la aproape nimic, impură în esența ei, și să facă din ea un simbol al modernității, afirmînd-o, în același timp, ca pe o critică în act a acestei modernități. În cartea sa, *Bruits*, subintitulată *Essai sur l'économie politique de la musique*, Jacques Attali susține: „(muzica) dă de înțeles esențialul contradicțiilor societăților dezvoltate: o căutare angoasată a diferenței pierdute, într-o logică unde diferența este alungată”.

Jazzul, cu dimensiunea sa de angoasă, asupra căreia vom reveni, este exemplul cel mai edificator al acestui lucru. Absența sa în *Bruits*, care pare, totuși, că face referire fără încetare la acesta (dar într-o manieră subterană) este semnul unei anumite jene. Demonstrația autorului se bazează pe ideea că „toată istoria muzicii tonale (...) se rezumă la o tentativă de a ne face să credem într-o reprezentare consensuală a lumii”. Jazzul respinge această afirmație și pune înaintea o ambivalență deja evocată aici: asimilat sistemului tonal, îl repune în chestiune din interior grație ambiguității blue-notes-

urilor. Tulbură apele și perturbază o ierarhie devenită lege.

Ultima dintre aceste ambivalențe, care însoțește muzica afro-americană de la primele camp-meeting-uri pînă la free jazz, este o permanentă meditație între profan și sacru. Biserica joacă un rol considerabil în educația muzicală a negrilor americani. Rari sînt muzicienii care nu îi sînt direct legați, deseori prin familie (mama lui John Coltrane cînta la biserică), dar mai ales prin faptul de a fi fost locul unde au început primii pași ai carierei lor muzicale (Mingus face parte din această categorie). Această formație marchează profund estetica jazzului cu o dimensiune religioasă și spirituală care, luînd diverse forme, nu se va dezminți niciodată. Bordelurile din New-Orleans și bisericile protestante sînt locurile sale de naștere. Mai multe curente vor face direct referință la fervoarea și la expresionismul muzicii de biserică, pentru a regăsi exaltarea *preaching*-ului. Va fi mai ales cazul anilor cincizeci, al stilului funky, numit și soul, al lui Art Blakey și Horace Silver, a căror interpretare va fi, într-o manieră foarte semnificativă, calificată drept *churchy*. Acest curent, care proslăvește reîntoarcerea la blues și la spirituals ca să se poată pune capăt cool jazzului, corespunde istoricește cu reînnoirea bisericii și cu întărirea luptei pentru drepturi civice. Contrar caricaturii și ideilor preconceptuate care fac din el o muzică de dezmăț, ba chiar muzica diavolului, există o evidentă și profundă înrudire între jazz și muzica religioasă.

Acest constant du-te-vino între profan și sacru, între integrare și distincție, într-un interspațiu care pare să sfideze orice tentativă de clasificare, sfîrșește prin a afirma această natură conflictuală ca o identitate *sui generis*. Departate de vreun oarecare consens.

Întrebare

Jazzul nu respectă regulile stabilite: este ceea ce i-a permis să scape judecăților binare și să refuze constrângerile la care a fost supus de mai multe ori. Dar acesta este și motivul principal al neîncrederii pe care a suscitată-o. Pune probleme, neliniștește o lume obișnuită cu o muzică ce *rezolvă*. O muzică unde, oricare ar fi întrebările puse, există un răspuns, oricare ar fi tensiunile create, ele dispar odată cu *armonia*: „(...) marii compozitori împletesc adesea acordurile disonanței ca să excite și să neliniștească auditoriul care, anxios din cauza deznodământului, simte o mare bucurie când totul reîntră în normal”.

Muzica occidentală liniștește răspunzând la întrebările pe care le pune. Pentru a-și păstra libertatea (și să rămână o enigmă), jazzul a trebuit să păstreze o aparență de arhaism, al cărui cel mai vizibil simptom rămîne „încăpățînarea sa formală”. În secolul zdruncinării formei, în momentul în care Stravinsky și Schoenberg revoluționează muzica occidentală, jazzul nu poate decît să suscite o curiozitate distrată. Trebuia, deci, să fie „emancipat”, să fie făcut să iasă din anacronicul „temă și variațiuni”. Pentru a avea dreptul de a genera „opere muzicale”, cu partea de organizare și de determinare pe care aceasta o presupune, muzica afro-americană trebuia să accepte ordinea, să se supună *compoziției*. Să propună răspunsuri pentru ca *totul să reîntre în ordine*.

Duke Ellington este la originea primelor tentative serioase, cînd a recurs la „aria da capo” (Concerto for Cootie, 1940), apoi la „concerto grosso” (Jam a Ditty, 1946). A fost urmat de John Lewis, care și-a încercat măiestria în coral și în fugă, și participă la crearea, la

mijlocul anilor cincizeci, a bine numitei *Jazz and Classical Music Society*. Aceste experiențe sînt teoretizate de către cornistul, compozitorul, șeful de orchestră și muzicologul Günther Schuller, membru foarte influent al Third Stream. Dar jazzul se simte strîmtorat în aceste forme nobile și moarte unde se încearcă a fi închis. Reacțiile violente și noile interogații sînt pe măsura neliniștilor vremii: este sălbăticia bebop-ului la începutul anilor patruzeci și este, douăzeci de ani mai tîrziu, cataclismul free-ului.

Jazzul pune întrebări muzicii, evoluînd constant în limitele unui sistem din care face parte. Pune întrebări și lumii în care trăiește. Dacă este asociat în întregime istoriei secolului al XX-lea, aceasta pentru că nu este un spectator, chiar și unul angajat: el revendică dreptul de a fi actor. Istorie politică, sociologică sau economică, jazzul interoghează o societate bolnavă, el este semnul prodromic al crizelor. Refuzînd, prin însăși *esența* sa, să stea într-un dincolo de lume, el scapă criteriilor estetice occidentale. Punînd întrebări fără încetare, el a sfîrșit prin a neliniști.

Amenințare

Prima reacție a fost de a reduce jazzul la folclorul din New Orleans, din care provine efectiv. Arhaismul aparent al formei, deja evocat, la care s-au adăugat pulsația imuabilă și tonalitatea, ca simptome ale unei inerții liniștitoare, au fost argumentele folosite pentru a închide jazzul în muzeul tradițiilor populare. Această tentativă de izolare pare foarte neîndemînică, atît este de evidentă parțialitatea raționamentului. A repune în chestiune fixitatea formei înseamnă a uita că nu poate

exista compoziție instantanee decît plecînd de la o structură simplă. A evoca regularitatea ritmică înseamnă a nega specificitatea swing-ului și o necunoaștere a bogăției tradițiilor africane în acest domeniu (muzicienii de jazz au practicat mult poliritmia începînd cu bebop-ul). Cît despre clasificarea jazzului în muzica „disperat tonală”, tocmai am vorbit despre acest lucru.

Dacă izolarea muzicii afro-americane s-a dovedit repede a fi imposibilă, exegeții au avut altă idee, mult mai insidioasă: pentru a-l *anexa* mai bine, au decretat că jazzul este o artă asimilabilă artelor occidentale, pentru a-l *recupera*, i-au aplicat criterii estetice care nu sînt ale sale. O dovedește acest pasaj din *Histoire generale du jazz, strette, hot, swing*, scris de André Coeuroy:

„Jazzul apare de acum înainte ca un concerto instrumental. Concerto este prin intrările abrupte de *tutti*, prin frazele ornate la infinit și prin multiplicitatea cadențelor, grație cărora fiecare solist își scoate în evidență virtuozitatea și darul său de improvizație sau de variație, (...) prin existența nouă a unui bas continuu, metric și armonic (...). Ne mirăm adesea că Armstrong, teribil de animal cînd își folosește vocea, devine la trompetă un virtuoz unde domină gustul: niciodată în perioada sa de glorie nu a existat un efect înfundat, un timbru fals, ci un cîntec pur și sobru”.

Inutil să mai insistăm, atît de grotesc rezumă aceasta o voință de a „înnobila” jazzul, impunîndu-i un limbaj clasic. Concluzia acestui capitol, intitulat „Blanc et noir”, este o adevărată profesiune de credință:

„Cei care detestă arta neagră pot, deci, să nu deteste jazzul. Aparține și albilor, și negrilor. Dacă negrii l-au folosit mai bine la început, este rîndul albilor să-și ia revanșa. Acest lucru este pe cale să se întîmple”.

Aceste citate ne-ar face să surîdem, dacă nu ar conține toate argumentele utilizate de o critică din fericire mult mai subtilă câteodată. Dar sinceritatea discursului luminează intenții transparente: să se facă intrarea jazzului în panteonul muzicii clasice europene, debarasându-l de componentele sale africane. Pentru aceasta a fost de ajuns să fie purificat de efectele sale dirty, primele manifestări ale unui tratament particular al sunetului, și să reducă ritmul la *walking bass*¹ (devenit *bas continuu*!). Partida a fost jucată. Într-o manieră încă și mai semnificativă, două cuvinte grele de sens vin să „proptească” discursul nostru: *gust* și *pur*. De la Platon încoace, Occidentul a continuat să propună viziuni idealiste despre estetică, unde arta nu se adresează decât spiritului, unde chintesența operei este o căutare a absolutului, a grației sau a sublimului, într-o altă lume decât în cea sensibilă. Jazzul nu poate decât să fie străin de această căutare a purității, el, care este impur în esența sa, străin unei arte care ascunde corpul și reneagă materia din care a apărut, el care nu poate separa muzica de oamenii care o fac. Estetica, o știință a frumosului (Platon) sau ca studiu al judecăților gustului (Kant): jazzul repune în cauză o întreagă tradiție de gândire care a făcut prea mult timp greșeala de a se interesa doar de arta occidentală derivând din elenism. O muzică atât de ireductibilă care invadează lumea „civilizată” pune probleme. În fața amenințării, criticii prezumează că au găsit în sfârșit o ripostă imparabilă: să dea jazzului un statut particular, pe care Alain Gerber îl admite sub

¹ Procedeu impus de contrabasiștii din anii treizeci (mai ales Walter Page), constând în a interpreta o notă pe timp. Efectul de „mers” este dat de mișcarea sinuoasă a liniei basului.

formula de „estetica NU-ului”². A decreta că muzica afro-americană este în mod definitiv contra înseamnă a vrea să o închizi în acest statut. O ultimă tentativă de anexare, ea sancționează refuzul orb de a accepta, în sfârșit, evidența: jazzul este diferit. El este altundeva.

Legitimitate

Această polemică recurentă asupra artei și folclorului nu este, de fapt, decît o problemă de legitimitate: cum se poate admite ca universală o muzică atît de diferită? Cum se poate accepta că, născută din sclavie și segregatie, o muzică ce s-a afirmat în afara instituțiilor poate să devină o referință culturală majoră? Jazzul nu a acceptat dogme stabilite. Nu din motive de independență sau de spirit contestatar refuză compromisurile, ci pentru a-și rămîne el însuși, pentru că aceasta este natura sa. Legitimitatea și-o găsește în acest altundeva, unde viziunea asupra esteticii este alta:

„(...) estetica negro-africană, mai mult presimțită, decît respectată în influențele sale asupra muzicii europene, dă naștere unei noi vigori expresive a stilizării împinse foarte departe; în același timp, din atracție pentru simbolism și din dorința de a reprezenta mult mai puțin aspectul sensibil al lucrurilor și al ființelor ca vehicule ale formelor spirituale”. (Etienne Souriau)

² „Jazzul, estetica rupturii, ne invită să acceptăm o estetică a NU-ului, în sensul în care Bachelard vorbea despre filosofia lui NU: nu este vorba de a nega nici adevărul vechi în profitul noii ordini, nici de creația prezentă în favoarea regulii secundare, ci a le face să coexiste și pe unele, și pe altele în sînul unui ansamblu mai larg” (Alain Gerber, „Le jazz et la pensée de notre temps”, *Les Cahiers du jazz*, nr. 12).

Succintă definiție care, în afara faptului de a confirma câteva intuiții, pare a enumera calitățile jazzului: *expresie și stilizare, atracție către simbolism, oameni ca vehicule ale forțelor spirituale*. Dar, înainte de a ne pune întrebări despre aceste specificități estetice, este util, pentru a încheia acest capitol, să comentăm această afirmație a lui Lucien Malson: „forța jazzului vine cu siguranță din faptul că el nu este un folclor” – ca să legitimăm, la rîndul nostru, reflecția ce va să vină.

Jazzul nu a avut de combătut cultura oficială... el a asediat lumea din exterior. Cînd s-a simțit amenințat de către ortodoxie, a știut să reacționeze prin el însuși. Conformismul zdruncinat de Coleman Hawkins, Roy Elridge sau Art Tatum, a dus la nașterea *bebop*-ului. Inerția anilor cincizeci a declanșat furtuna *free*-ului. Perioadelor de stagnare le-au succedat evoluții însoțite de bruște întoarceri care încercau să liniștească, negînd jazzului dreptul de a-și urma drumul. Crizele înspăimîntă. Prima miscare *revival*³ a precedat cu cîțiva ani *bebop*-ul. Dar era prea tîrziu. Jazzul a devenit conștient de el însuși, de istoria sa. Cu Duke Ellington, el a încetat de a fi doar un fapt trăit, devenind un mod de gîndire:

„Arta lui Duke Ellington se impune ca expresie originală, accesibilă publicului celui mai divers, a unei negritudini asumate și depășite în același timp. El

³ Termen utilizat pentru a desemna diferitele stiluri de jazz New Orleans interpretate după 1940. Este vorba, de fapt, de tentative de a reînvia primul stil de jazz, sub diverse pretexte, mergînd de la nostalgie la căutarea „purității” originare. Ultima ca dată s-a dezvoltat în anii nouăzeci, în jurul personalității foarte contestate a trompetistului american Wynton Marsalis.

predică o posibilitate de comunicare universală". (Frank Tenot)

După *omul* Ellington, bebop-ul, care este atunci continuitate, și nu ruptură, este *genul* care înscrie definitiv jazzul ca reflecție și îi dă dreptul de a deveni obiect estetic.

Această nouă diferență (cu care se mîndrește, dar în care nu are încredere), dar și capacitatea sa de a evolua fără încetare păstrîndu-și calitățile specifice fac din jazz altceva decît un folclor. Să spunem o artă. O artă afro-americană.

SPECIFICITATE

Nesupunere

Odată acceptat acest postulat (jazzul este o artă) trebuie să ne punem de acord cu singularitatea sa. Prin chiar natura sa, jazzul scapă scriiturii. Dacă nu s-ar fi născut în secolul reproductibilității tehnice, istoria sa, legată de înregistrare, ar putea să fie pusă la îndoială cu ușurință. O dovedesc dificultățile întâlnite de către cercetători. Problema nu o constituie lipsa urmelor (numeroase melodii au putut fi regăsite), ci ineficacitatea lor.

Jazzul începe acolo unde se oprește scrisul. Nimic nu permite, la o simplă privire a partiturii, să se anticipeze interpretarea ce va urma. Indicațiile sînt reduse la minimum: tema (sau ceea ce îi ține locul) și cîteva acorduri care servesc drept tramă armonică. Libertatea de apropiere a muzicianului este totală. Tot așa, este zadarnic să încerci să transcrii pe hîrtie performanța sa și nici abundența de nuanțe nu va face nimic. Muzica este inconvertibilă în semne. Ea este în altă parte, în *hic et nunc*-ul jocului. André Hodeir vede în această nesupunere la scris o „reacție contra a zece secole de organizare muzicală și de opere determinate”, dar importanța tradiției orale în ceea ce a fost creuzetul jazzului și propriile sale calități, care fac din el un cuvînt mai degrabă decît un discurs, incită la neîncredere față de cuvîntul *reacție*. Regăsim aici o poziționare echivocă a muzicii afro-americane în raport cu arta occidentală. Nu

avem în acest caz o voință sălbatică de recuperare (nu-l putem bănuî pe André Hodeir de așa ceva), ci, mai degrabă, o dificultate generată de această nesupunere la partitură: *a serie despre jazz* a fost multă vreme o sarcină la fel de imposibilă ca *a serie jazzul*.

Cînd cinematograful suscită chiar de la începutul secolului un număr considerabil de reflecții, jazzul pare să scape total de acest lucru. Doar remarcabila lucrare a lui André Schaeffner, publicată în 1926, face excepție. Trebuia să așteptăm anul 1932 și crearea primelor Hot Clubs, urmată în 1935 de primul număr al revistei *Jazz Hot*, pentru ca muzica afro-americană să fie luată drept altceva decît un amabil divertisment. De abia în 1954, cu *Hommes et problemes du jazz*, André Hodeir îi dă un loc de cînte în gîndirea contemporană. Problemele difuzării sînt, în parte, responsabile de această întîrziere, dar nu există nici o îndoială că exegeții, obișnuiți cu atotputernicia partiturii ca obiect de studiu, s-au găsit nepregătiți cînd singura soluție a fost să „ciulească urechile” la necunoscut. Imposibil de aplicat fără risc regulile de analiză a muzicii clasice occidentale. Cînd aceasta încearcă să definească un *timbru* ideal, jazzul permite (și chiar are nevoie de) o personalizare a sunetului. Cînd una determină riguros *înălțimea* notei, cealaltă se lasă adesea la aprecierea interpretului... care merge pînă la a interpreta în mod deliberat *fals* (după criteriile clasice). În prima, *ritmul* decurge implicit din linia melodică, în timp ce în a doua secția ritmică definește o bază pe care „surfează” liber melodia. Enumerarea ar putea continua, dar aceste cîteva elemente de primă importanță ajung ca să demonstreze autonomia jazzului. O muzică în care noțiunea de *vag* joacă un rol fundamental. Codurile de lectură devenind inoperante,

glosatorii au redus jazzul la emoțiile pe care le procură, la o senzație *hot* înlocuită în anii treizeci de *swing*¹.

Scăpînd scriiturii, jazzul a scăpat și analizei, consecința fiind o ne cunoaștere și o lipsă de discernămint de care nu sînt scutiți nici astăzi decît puțini specialiști. În ciuda recunoașterii, al cărei obiect a fost după anii cincizeci, muzica afro-americană este încă supusă la încercări. A trebuit, pentru a fi tolerată, ca Occidentul să-și schimbe regulile artei, dar și să facă să evolueze conceptul de *cultură*. Pînă la cumpăna dintre secole, „cultura se confundă cu ușurință cu activitatea creatoare și critică a elitei intelectuale, filtrată și controlată de către clasa dominantă”. (Camille Laurent)

Grație progreselor considerabile ale antropologiei, înlocuite de noile mijloace de comunicație, pluralitatea culturilor a impus lumii aceste tărîmuri necunoscute, de unde arta occidentală și-a extras forțe noi. După cel de-al doilea război mondial, în fața succesului considerabil al unei muzici devenite simbol de vitalitate și de tinerețe, dar și model de creație, Occidentul conștientizează geniul oamenilor de jazz. Dar a consimți să li se facă puțin loc nu înseamnă a le recunoaște influența asupra esteticii secolului al XX-lea. Această recunoaștere activă nu a fost decît parțială: dificil de acceptat o muzică în care indeterminarea joacă un asemenea rol, o muzică ce a impus o idee care repune în chestiune mai multe secole de istorie a artei: *dezordinea este creatoare*.

¹ Swing-ul a avut mai multe semnificații: mai întîi este, așa cum am dezvoltat pe larg aici, o caracteristică esențială și indefinibilă a pulsației. Dar este și perioada Swing între 1935-1945, deceniu care a văzut apogeul marilor orchestre. În acel moment, expresia „swinghează” a înlocuit-o pe „încălzește”, fără a avea, însă, un sens mai precis.

Performanță (despre *L'œuvre d'art*² de Gérard Genette³)

Jazzul, cînd este interpretat de către muzicieni de talia unui Charlie Parker, dă impresia de a fi constant într-un echilibru precar, unde „minimum de ordine (pare) compatibil cu maximum de dezordine”⁴. A judeca entropia jazzului în diferitele momente ale istoriei lui conduce la această concluzie fără apel: momentele de creație și de evoluție sînt cele în care muzicienii au știut cel mai bine să privilegieze libertatea, fără să cedeze în fața dezordinii.

Dacă unii au mers prea departe, pînă la incoerență (cîteva experiențe free, mai ales), alții au extins limitele exploatării lumii muzicale. Cazul lui John Coltrane (1926-1967) este edificator. Artist de o rară inteligență, exigența sa și reflecția sa asupra jazzului l-au condus la limita rupturii. Deși a fost acuzat că a plonjat în haos, opera sa este recunoscută astăzi ca fiind exemplară. Exista întotdeauna la Coltrane, la fel ca la toți marii muzicieni de jazz, o organizare conștientă, bază a oricărei creații artistice. Dar, această parte de organizare este foarte dificil de însușit cînd este vorba despre o artă de *performanță*, cu intervenția hazardului pe care aceasta îl presupune. Scopul estetic al muzicianului de jazz este, cel puțin în parte, *de a organiza acest hazard*.

² Gérard Genette și Lucien Malson sînt din abundență citați aici. Cel de-al doilea a dus gîndirea despre jazz la un nivel rar atins, primul i-a dat, în sfîrșit, locul meritat în reflecția despre artă. Această parte a lucrării este, în același timp, o „recunoaștere a datoriei” și un comentariu (umil) al unei lucrări esențiale.

³ Gérard Genette, *L'œuvre d'art: Immanence et transcendence*.

⁴ Umberto Eco, *Opera deschisă*.

Gérard Genette definește astfel artele de performanță, cărora le este, foarte just, asimilat jazzul: „orice activitate umană a cărei percepție este în ea însăși susceptibilă de a produce și de a organiza (între altele) un efect estetic imediat”. Acestea au în comun mai mulți factori, primul dintre ei fiind importanța colectivului în procesul de producție. Jazzul face figură exemplară, atât de preponderent devine acest colectiv în creația propriuzisă. Aici nu există regizor, și, rar, dirijor. Dacă riscurile unui comerț fondat pe vedetariat au necesitat o aparentă ierarhie între muzicieni, ajunge să vezi interpretînd o orchestră bop, pentru a te convinge că acest lucru nu are importanță. O altă similitudine între aceste arte ale spectacolului: importanța unui public a cărui prezență poate avea o influență remarcabilă asupra performanței⁵. Am subliniat deja frecvențele manifestări ale auditoriului în cazul jazzului, care apar în final ca un model al acestor arte de performanță. Dar această taxonomie nu este totalmente satisfăcătoare.

„Originalitatea artei contemporane consistă în a pune un nou sistem lingvistic care găsește în el însuși propriile sale legi. El oscilează de acum încolo continuu între refuzul și conservarea sistemului lingvistic tradițional: adoptarea unui sistem în întregime nou ar duce la pierderea întregii comunicări”. (Gérard Genette)

Fie că este în pictură abstractă, muzica serială, noul roman sau cinematograful „modern” de la începutul anilor șaizeci, este posibil, *a posteriori*, să evaluăm partea

⁵ Această prezență nu este necesară pentru înregistrările cu scopuri (discuri, filme, emisiuni de televiziune sau de radio...), dar toate aceste arte sînt, *prin definiție*, destinate execuției în public.

de *conservare* (deci de a aprecia noua construcție) în lumina „clasicismului”, ba chiar studiind partitura, scenariul. Dacă este vorba despre performanță (deci de execuția unei opere muzicale sau teatrale), „există căutarea unui exemplar, real sau conjunctural, cel mai conform cu puțință cu ceea ce se crede că ar fi fost *intenția* autorului” (Gérard Genette). Aceste afirmații sînt radicalizate de către Rene Leibowitz:

„(...) compozitorul creează o operă și această operă posedă adevărul său. Interpretarea nu are decît o singură datorie: să încerce să descopere acest adevăr și să-l facă să fie descoperit și de către celălalt”⁶.

Dar jazzul pune problema la două niveluri (care, pînă la urmă, se confundă), cel al *conformității* și cel al *intenției*. Pentru Lucien Malson, chiar și în cazul unde există o compoziție prealabilă (în sensul clasic al termenului), „postura mentală (a jazzman-ului) nu tinde niciodată la o conformitate”. Altfel spus, este imposibil să te referi fără riscuri la intenția de a citi performanța muzicianului: acesta trebuie să scoată maximum de propoziții dintr-un minimum de indicații (tonalitate, bază armonică, metrică). Aceste „didascalii”, necesare colectivului, confirmă că nu există improvizație totală (am vorbit deja despre acest lucru), dar că ele nu sînt incompatibile cu instantaneitatea creației. Ceea ce îl face pe Gérard Genette să spună că „improvizația nu este o stare mai pură a artelor de performanță, ci, dimpotrivă, o stare mai complexă, unde se amestecă, într-o manieră adesea inextricabilă în practică, două opere teoretic distincte: un text (poetic, muzical sau altul) susceptibil de notație după aceea și de o multiplicare nedefinită (...) și o

⁶ Rene Leibowitz, *Le Compositeur et son double*, p. 33.

acțiune fizică ale cărei caracteristici materiale nu pot să fie integral notate, dar pot, în schimb, să fie imitate, ba chiar contrafăcute”.

Autorul ia apoi un exemplu pentru un chorus al lui Charlie Parker. Dar demonstrația se împotmolește într-un punct: în jazz nu întâlnești decît rareori *două opere teoretic distincte*.

Este foarte dificil să dai numele operelor (pre)textelor de care se servesc muzicienii fără a se crea o confuzie regretabilă între o melodie armonizată a lui Cole Porter și creația parkeriană (singura în acest caz pe care o vom numi *jazz*). Obiecția este mare: jazzul este singura artă care nu există *decît în timpul performanței și numai atunci*. O piesă de teatru scrisă este *deja* teatru, o coregrafie este *deja dans*, o partitură este *deja muzică*. Aceste arte ale spectacolului (la care mai putem adăuga cabaretul, circul, poezia...) au, deci, în comun această dublă manifestare: prima, ceea ce Gérard Genette numește *denotație* și pe care el o definește prin *lista proprietăților constitutive ale obiectului ideal*, a doua fiind *performanța* propriu-zisă. Plecînd de la această listă, partea de repetiție, seară după seară, poate fi ușor evaluată. Această anticipare este imposibilă în jazz, unde există o indiscutabilă unicitate a performanței, dar, mai ales, o totală *imprevizibilitate*. Singura iterare posibilă este înregistrarea. Orice tentativă de transcriere după această performanță este sortită eșecului: ea va trebui să se limiteze la melodie și la armonie. Contrar muzicii clasice, în care execuția nu face parte din operă (timbrul instrumentului, atacarea notelor...), aici *opera nu există*, în afara execuției. Pe afișele de concert, nici un program, în sensul comun al termenului. Acesta variază foarte des, potrivit dispoziției artiștilor și importanța lui este

relativă: contează maniera de interpretare, și nu ceea ce va fi interpretat.

Aceste rezerve nu au drept consecință negarea apartenenței jazzului la artele de performanță sau ale spectacolului. Dimpotrivă, el pare a fi cel mai apropiat de o definiție ideală a cuvântului *performanță*, unde *hic et nunc* joacă un rol nu numai determinant, ci și ontologic. Această specificitate a contribuit mult la lipsa de discernământ critic a cărei victimă a fost (este încă?) jazzul. Invocând că „operele de artă nu pot să fie fructul hazardului”, muzicologii s-au arătat neîncrezători față de un divertisment și le era ușor să invoce partea de coincidență fericită pentru a atenua o incapacitate de judecată. Singurul mijloc de a deghiza ignoranța lor a fost să își justifice alegerea prin „în cel mai rău caz”, cel al intuiției: aceasta cădea bine în fața unei arte în care improvizația este esențială, în fața unei muzici care este înainte de toate *act*.

Subiectivitate

Jazzul este o muzică fizică în care omul nu angajează doar talentul său de artist, ci întreaga sa ființă. Această angajare a corpului, deja prezentă atât în spirituals, cât și în blues, este în relația pe care el o întreține cu instrumentul său și cu ceilalți muzicieni, în exuberanța interpretării sau în dans, care a fost mult timp principala vocație a jazzului. Acesta este însoțit de-a lungul întregii sale istorii de *tap dance*, a cărui evoluție urmează pas cu pas – expresie care apare aici în tot înțelesul ei – complexitatea ritmică a muzicii afro-americane. Dacă Fred Astaire a popularizat acest dans al jazzului, el nu a uitat niciodată să-i omagieze pe adevărații creatori ai acestui stil: Bill Robinson, Nicholas

Brothers sau John W. Bubbles, al căror rol s-a redus la a interpreta atracțiile unei a șaptea arte care nu avea încredere în talentele de culoare.

Dar subiectivitatea despre care este vorba aici trebuie descoperită în însăși esența jazzului. „Occidentul nu avea încredere în corp și în sexualitate. Muzica europeană era foarte meditativă. Jazzul reintroduce ritmul extatic. Rădăcinile sale sînt în Africa, în civilizația lui Eros. El restituie transa într-o măsură care nu putea fi nici prevăzută, nici sperată. În momentul în care lipsea cel mai mult, am fost serviți din belșug cu ea” (Lucien Malson). Este greu de ascultat o înregistrare de jazz fără să nu îți imaginezi corpul muzicianului, fără să nu îți reprezinti exuberanța sa ritmică. „Un negru în mișcare este tot artă neagră”, afirmă comentariul filmului *Les statues meurent aussi* (Alain Resnais, Chris Marker, 1950-1953). Jazzul perpetuează o definiție a artei ca acord între om și lumea în care el trăiește. Această indisociabilitate a muzicii și a ființei umane se stabilește în jurul unei legături unice om/instrument, unde expresia „a face corp” apare aici în tot înțelesul ei.

Acest instrument este cu totul altceva decît o simplă legătură între interpret și operă. Contrar muzicii clasice, unde idealitatea sunetului nu este decît o etapă către desăvîrșirea muzicii, jazzman-ul trebuie să își personalizeze propria sonoritate. Această deosebire necesară dintre un individ și un altul nu are decît să creeze interdicții și bună-cuviință: totul este permis și posibilitățile cel mai puțin ortodoxe ale instrumentului sînt exploatate cu desfătare¹. Contrabasul devine

¹ Celebra metodă clasică de saxofon (încă în vigoare astăzi), pusă la punct de Marcel Mule, ar fi o reacție contra „devierilor”

percuție, surdinele cele mai ciudate sînt puse la încercare (de la pălărie, pahare pînă la foarte sofisticata surdină Harmon). Sînt explorate toate posibilitățile de amplificare, fără a mai pune la socoteală diversele obiecte care, de la primii pași ai New Orleans-ului, vin să îmbogățească paleta sonoră a muzicienilor care inventează propria lor manieră de interpretare, în afara preceptelor uniformizate. Interpretarea improbabilă a lui Thelonius Monk, trompeta curbată și obraji umflați ai lui Dizzy Gillespie, bruitajele exacerbate ale ireductibililor free-ului: sîntem foarte departe de academism. Tehnica nu încearcă să se ascundă în spatele facilului: ea este pusă în față de către muzicieni care nu au negat niciodată un gust foarte elocvent pentru bravură.

Turniruri nemiloase, numite *cutting contests*, erau foarte renumite la New Orleans. Această tradiție a înfruntării a rămas foarte vivace și tempo-ul ridicat al boppers-ilor avea drept scop, între altele, să-și etaleze virtuozitatea. Dar această virtuozitate nu a fost în serviciul băieților bine crescuți. Dimpotrivă, rugozitatea jocului, originalitatea sa, *umanitatea sa* fac diferența. Instrumentul care determină phrase-ul, element esențial al personalității muzicale, devine o prelungire a corpului. Faptul că trompeta și saxofonul au devenit embleme ale muzicii afro-americane provine, incontestabil, din contactul fizic între gură și obiect. Acest *suflet* multiplică posibilitățile expresioniste și, mai ales, puterea țipătului; jazzul, reconciliind vocea și instrumentul, devine limbajul negrilor, la fel de personal ca limbajul vorbit.

muzicienilor de jazz. „Această sonoritate, această tehnică s-au făurit împotriva, direct împotriva celor ale muzicienilor de jazz”. (Denis Levaillant, *L'improvisation musicale*, p. 191).

Prin maniera sa de a decupa ritmic fraza, de a lucra intonația unei melodii care va deveni incantație exasperată la Parker și Coltrane, de a puncta debitul notelor prin grohăit sau urlete, muzicianul de jazz spune o poveste: pe a sa. Și prin ea, pe cea a poporului său. Această nouă importanță dată *spunerii* este o ruptură în plus de arta occidentală.

„Iată, deci, o muzică ce repune în cauză divizarea făcută de către occidentali între muzica vocală și muzica instrumentală. Aici, vocea și instrumentele, vorbind aceeași limbă, spunând aceleași lucruri, exprimând aceleași sentimente, hotărînd în mod unanim re-crearea universului de fiecare dată cînd gîndirea se transformă în sunete, articulînd în același chip cuvinte care celebrează viața, nu ar putea fi disociate”. (Francis Bebey)

Mesajul către dincolo trece printr-o „emanație imediată, la un moment precis și în condiții determinate, a personalității muzicianului, a istoriei sale, a stării sale sufletești prezente” (Alain Gerber). Între operă și om comuniunea este totală și instrumentul nu este un simplu vehicul al acestei osmoze, el fiind elementul determinant al esenței sale. Occidentul a fost fascinat și inspirat de acest corp regăsit, acest corp care înflorește în timpul interpretării. Artă redevenea umană cu acești oameni care nu și-au dezlipit picioarele de îndepărtata Africă. Era din nou această „eternă revanșă a omului”, cum va scrie mai tîrziu André Malraux. Chiar dacă această artă, venită în mare parte de altundeva, era, adesea, neînțeleasă, fiecare simțea evidența: voința de a cuvînta, de expresie pe scara umană. De unde această nevoie de public, de viață, necesare euforiei muzicianului: cu toate că s-a născut în secolul reproducerii sonore, jazzul rămîne, înainte de orice, o artă a reprezentației.

Adesea asimilat unui discurs, el este mult mai apropiat de conversație, în care fiecare frază declanșează reacția celorlalți muzicieni. Aceasta implică o altă dimensiune de subiectivitate: importanța grupului, în care trebuie să existe o perfectă înțelegere muzicală și umană. Creația depinde de fuziunea elementelor. Există, am văzut-o deja, reguli minimale, dar indispensabile pentru a permite o practică colectivă. Plecând de la aceste reguli, muzicianul compune propria sa linie melodică sau armonică. Dar absența partiturii îl obligă la vigilență în fiecare moment, la o ascultare atentă, și calitatea schimbului nu depinde numai de concentrarea sa de răspuns la sugestiile celorlalți membri ai grupului, înainte de a propune, la rândul său, idei: „a vorbi înseamnă a crea un cod sau a te brânșa la un cod în curs de elaborare de către celălalt”. (Jacques Attali)

Ritmurile și sunetele devin moduri de relație între corpuri. Toate acestea se întâmplă în timpul interpretării și această permanență a angajării sfârșește prin a face din jazz o muzică *epuizantă*. Investiția fizică și psihologică, ale cărei date majore, le-am dezvoltat aici, explică îmbătrânirea prematură a muzicienilor de jazz. Oboseli corpului trebuie să-i mai adăugăm condițiile dificile de viață și abuzurile de toate felurile, pentru a putea continua, indiferent de consecințe. Toate acestea sînt legate de lupta permanentă pe care trebuie să o poarte negrii americani pentru a impune arta lor. Eroii sînt artiști sau sportivi, muzicieni de jazz sau boxeri. De la Bill Robinson la John Coltrane, de la Jack Johnson² la

² Campion al lumii la box, categoria grea, din 1908 în 1916, căruia Miles Davis i-a consacrat un album în 1970 (Jack Johnson).

Mohamed Ali există o neîncetată luptă pentru demnitate. „Și eu boxez și o fac așa cum cînt: pentru a-mi epuiza furia”, afirma Miles Davis. Arta occidentală era o căutare permanentă a absolutului și, deci, o fugă de subiectivitate care, dimpotrivă, stă în centrul muzicii afro-americane, care 'o revendică la toate nivelurile creației sale. Recitativul impromptu face din ea o artă a conversației, înlocuită de contaminarea fizică, obținînd astfel un public devenit actor, și nu doar un simplu spectator. Această expresivitate necesită o coeziune în formația orchestrală, care privilegiază micile ansambluri.

Energia marilor orchestre ale lui Jimmie Lunceford, Count Basie sau Duke Ellington sînt excepțiile care confirmă regula. Evoluția va veni întotdeauna de la *combos*³, în care jazzman-ul, în picioare, își regăsește libertatea de acțiune.

Marcat de cotidian și de experiența dureroasă a poporului care le interpretează *aici și acum*, jazzul este o muzică umană. „Dacă există o valoare pe care cultura noastră occidentală de astăzi o datorează jazzului (...), aceasta este, în raportul nostru cu muzica, dimensiunea trăirii” (Michel-Claude Jalard). Dar bucuria de *a face*, vizibilă corporal, adaugă *acestei trăiri* o altă dimensiune: dimensiunea *sexuală*.

Erotism

De la investiția fizică a muzicianului pînă la o simbolistică sexuală nu este decît un pas de făcut. Argoul muzicienilor de jazz nu lasă loc de îndoială: *ax(e)*

³ Prescurtarea cuvîntului *combinație*. Formație mică de jazz, între trei și nouă muzicieni.

desemnează în același timp instrumentul (oricare ar fi el) și penisul. Traducerea literală este *secure*, dar este posibil ca utilizarea de aici să provină din asonanța dintre *sax* și *ax* (saxofonul fiind, prin însăși forma sa, instrumentul cel mai erotizat din jazz), apoi alunecarea evidentă de la *sax* la *sex*. Aceste analogii evocă relația ciudată care îl leagă pe om de obiectul său, în asemenea măsură încât fotografiile cu muzicieni de jazz fără instrumentele lor par a fi traversate de o idee de *amputare*.

Expresia mucalită „prelungire a corpului” este foarte slabă când se cunoaște dimensiunea carnală, erotică a acestei legături. Nu este vorba de o grefă, ci, mai degrabă, *a face corp cu*. Publicitatea nu a ratat ocazia de a caricaturiza această frumoasă unitate, transformînd-o în imagerie: *sax* a devenit *sex*.

Am putea înmulți exemplele, atît de încărcat este jazzul de duble înțelesuri cel puțin ambigue. Să amintim doar cuvîntul *come*, care se traduce, tot în argou, prin *spermă* sau *a juisa*, dar, devenind *come on* înseamnă *a interpreta*, *a începe o improvizație*. Această sexualizare ajunge la paroxism în romanul „jazzist” *Take it or leave it*, de Raymond Federman, care a fost ceva vreme saxofonist. El descrie un *jam-session*⁴ de mai multe ore, punctat de o scenă de masturbație colectivă care se termină printr-un ritual realmente obscen:

⁴ *Jam-session* (din verbul *to jam*: *a strînge, a umple*, în argoul negrilor, cuvînt cu o conotație erotică foarte marcată): expresie de origine misterioasă și care, în argoul muzicienilor de jazz, desemnează o reuniune de muzicieni care, de obicei, nu lucrează împreună și care, fără lider, fără program definit și partituri, improvizează plecînd de la teme sau structuri armonice cunoscute de toți (*Dictionnaire du jazz*, Philippe Carles, André Cleargeat, Jean-Louis Comolli, p. 515).

unul dintre muzicieni bea sperma în prezența Zeului cel Mare, nimeni altul decât Charlie Parker! „Acest ritual improvizat”, amestec paroxistic de profan și de sacru, este comentat astfel de către autor:

„A doua parte (masturbarea) repetă metafizic prima parte, dar, în loc să cînte, muzicienii se joacă cu sexul lor. Ei se masturbează pentru a ejacula, dacă putem spune așa, restul de muzică din ei, pentru a-și atinge limitele”.

Actul de a interpreta devine act sexual, cu același scop: să se ajungă la orgasm, eliberare și explozie a corpului. Nu putem merge mai departe într-o erotizare a muzicii, Federman își asumă lipsa de reținere, acea neliniștitoare juisare vizibilă: transpirația lui Parker, lentul du-te-vino al corpului lui Coltrane, ciudata ilaritate a bateristului Elvin Jones, semne ale unei evidente euforii apropiate cîteodată de transă.

Acești oameni par a ignora tabuurile inerente ale societăților noastre occidentale împietrite în ceea ce Michel Foucault numește, în *La volonté de savoir*, „monarhia sexului”. Nu este vorba de a sfida interdicției care nu există, ci de a asuma și de a celebra, adeseori cu umor, funcția cea mai plăcută a corpului omenesc. Versurile blues-ului sînt fără echivoc, ajunge doar să enumerăm cîteva titluri: *My Banana in your Fruit Basket*, *Black snake moan*, *My pencil won't write no more*, *Tight like this*. Acest ultim titlu, înregistrat de Louis Armstrong în 12 decembrie 1928, este una din culmile artei sale. [Senzualitatea interpretării, maniera de a conduce cele trei chorus-uri, de la blîndețea liniștită a primelor măsuri la apogeul orgiastic și dureros al notelor suprastridente de la sfîrșit: tot geniul trompetistului poate fi găsit în acest solo de o totală măiestrie armonică și ritmică, acest solo în care „jazzul s-a chintesențializat”, cum scrie Lucien

Malson. A evoca relevanța legăturii între derularea performanței artistice și coit nu este prea original. De la angajarea progresivă a muzicianului, care caută câteva puncte sensibile ale grilei de acorduri pentru a le dezvolta apoi prin iterații graduale, la *climax*-ul exaltat care se termină printr-o elocventă efervescentă: inutil de a dezvolta mai departe o evidență pentru a reaminti acea oboseală fizică, acea dăruire a corpului, acele chipuri marcate de efort, de acel act de dragoste.

Această reflecție asupra erotismului și jazzului trece printr-o altă apropiere de un fenomen deja prezentat ca un fundament al muzicii afro-americane: inexprimabilul swing. Descriș aici ca o oscilație particulară între tensiune-destindere, exasperare-relaxare sau dorință-angoasă, el scapă, de fapt, unei definiții. Ca și orgasmul, la care aceste cupluri de cuvinte se aplică perfect, el trebuie trăit pentru a putea fi înțeles cu adevărat, cu acea căutare comună a *plăcerii* fizice. Dimensiunea sa ritmică, ca pulsație regulată (cu ideea subiacentă de repetiție), coroborează această ipoteză care face din swing un eveniment asimilabil unui stimulus erotic.

„Se știe că stimulările ritmate pot să suscite foarte des impulsuri sexuale, chiar și când se exercită la nivelul unui receptor extragenital”. (Philippe Landry, *Du swing, de la volupté et de la petite mort*)

Spectatorul intră în comuniune cu muzicianul când există această perfectă osmoză ritmică, când el „swinghează” împreună, simțind în cea mai mare profunzime această pulsație, adesea comparată cu ritmul cardiac. Muzicienii de jazz susțin, pe bună dreptate, că o ușoară accelerare a tempoului nu este dăunătoare calității swing-ului. Dimpotrivă, acesta nu are decît de cîștigat din această *exaltație*, în timp ce o încetinire provoacă o

indispoziție. Aceste metafore nu fac decît să confirme bănuielile: misterul jazzului este asemănător cu misterul dragostei. Viața și instinctul împotriva intelectului, sibaritul împotriva ascetului, senzualitatea înainte de toate. Particularitatea acestei muzici vine din faptul că erotismul nu se naște dintr-un schimb, ci este în natura sa intimă. În esența ei. Dacă afirmăm (ceea ce ni se pare o evidență) că existența jazzului depinde de prezența swing-ului, putem spune că *nu există jazz decît atunci cînd există erotism*.

Logica este, pînă la urmă, respectată: muzică a omului, a corpului și a plăcerii, muzica clipei trăite, a spontaneității, născută dintr-o dorință de viață și dintr-o teribilă opresiune, jazzul este, în același timp, țipăt de plăcere și de durere al unui popor. Cuvîntul *orgasm* are ca origine cuvîntul grec *orgaō* (*a clocoti de ardoare*), dar prima sa utilizare a fost pentru a semnifica *un acces de furie*. Dicționarul ne spune, în același timp, *iritare, isterie și erecție*. O definiție ideală a jazzului?⁵

Iată-ne foarte departe de criteriile estetice dragi tradiției filosofice, de la Platon la Kant. Recurgerea la sublim este foarte hazardată pentru a studia o muzică ce își revendică în asemenea măsură atașamentul de carne. Poate că mai există o soluție: să ne încredințăm zeilor și miturilor fondatoare.

Mitologii

Imposibil, după aceste cîteva rînduri, să nu-l evocăm pe zeul Dragostei, pe care Freud îl asociază pulsiei de a trăi, și Bachelard, dorinței. Dacă nu îl reducem pe Eros la

⁵ Să nu uităm că originea argotică a cuvîntului *jazz* este *jass*, care înseamnă *a face sex*.

dimensiunea sa platoniciană, jazzul este „revanșa lui Eros”, celebrată de Lucien Malson. André Hodeir, la rîndul său, vede cel mai bun Parker „în partea de Eros” amenințată de haosul free-ului, pe care îl asociază cu Thanatos, zeul morții. Cît despre Malson, încredințindu-se odată în plus lui Freud (care vedea în repetiție efectul unui *imaginar Thanatos*), el afirmă necesitatea pulsiei (deci a repetiției) ca o garanție a indispensabilei părți de Thanatos, cerută de Eros însuși. *Timpul jazzului* (swing-ul), asupra căruia vom reveni, necesar vieții, este și purtător al morții.

Dar cel pe care exegeții îl vor lega de jazz este Dionysos, zeul Senzației, al Inspirației și al Entuziasmului. În *Nașterea tragediei*, Nietzsche opune dimensiunea dionisiacă (beția) celei apolinice (visul). Ca să înțelegem fascinația pe care muzica afro-americană a exercitat-o asupra lumii occidentale este tentant să o analizăm în lumina acestei distincții.

În cultura elenă, Apollon reprezintă măsura, stăpînirea de sine și un echilibru în ordine, avînd ca simbol arhitectura. Zeu solar, el este opus nocturnului Dionysos, numit și Bacchus, zeu al Beției sacre, al cărui cult este centrat pe două idei aparent divergente, dar foarte apropiate de jazz: libertatea, extazul bucuriei și brutalitatea sălbatică:

„Se produce, deci, în muzica dionisiacă o dezlănțuire totală a forțelor simbolice, care corespunde cu golirea totală a forțelor simbolice, care corespunde cu golirea de sine a individului: noul simbolism pune în mișcare întreg corpul care devine dansul însuși”. (Angele Kremer-Marletti, *introducere la Nașterea tragediei*)

Fiul lui Zeus și al prințesei tebane Semele, Dionysos este singurul care nu are amîndoi părinți de origine divină. Originea josnic umană, dinspre mamă, poate

servi unei perfide interpretări a dublei origini a jazzului, unde partea europeană este reprezentată de către Semele, care nu este alta decât fiica Armoniei, și partea africană de către atotputernicul Zeus, nepot al Cerului și al Terrei (ceea ce nu împiedică o sexualitate cel puțin neînfrînată) și fiul lui Cronos. Această seducătoare descendență ar atesta întîietatea, în jazz, a orizontalității (timpul) asupra verticalității, a melodiei asupra armoniei, acea melodie care „(...) împrăștie în jurul ei, într-o ploaie de scînteii, imagini care, prin diversitatea lor de culori, neașteptatele lor metamorfoze, turbulenta lor coliziune, manifestă o formă sălbatică, străină aparenței epice și cursului său seren”. (Friederich Nietzsche)

Această ipoteză ar fi ea confirmată de talentele de muzician, comune lui Dionysos și Apollon (alt fiu al lui Zeus)? Episodul, foarte celebru, în care Marsyas și aulos-ul său (un fel de oboi cu ancie dublă sau fluier dublu) îl sfidează pe Apollon și țitera sa este la originea opoziției simbolice între instrumentele cu corzi (motivul: armonia) și instrumentele de suflat (pasiunea și instinctul: melodia). Apollon a triumfat acompaniindu-și singur propriul cîntec, ceea ce i-a fost imposibil lui Marsyas, care a fost condamnat să fie jupuit de viu. Jazzul îi mai dă o șansă, amestecînd într-un același suflu vocea și muzica, țipătul și sunetul muzical.

Camile Laurent afirmă că „(...) jazzul clasic, între epoca eroică a pionierilor și radicalul spirit contestatar al free-ului, a reușit sinteza tendințelor șale dionisiace, exprimate în ritm și în rapiditatea melodiilor și a tendințelor apolinice ale culturii occidentale, care dictează improvizației regulile sale”.

Pentru a sprijini afirmația sa, fondată de Nietzsche și pe mitologie, el îi atribuie lui Dionysos puterea de a cînta

la aulos, pe care îl opune țiterii lui Apollon. Dar această aserțiune, oricît de atrăgătoare ar fi ea, pare nefondată: este una din rarele dăți cînd zeul Vinului apare reprezentat cu un instrument (o liră). Dimpotrivă, zeul Pan, cu naiul său (avînd capacități armonice în esență limitate) face parte din suita sa. Familia muzicală (al cărei ilustru reprezentant este Pan) a fost de mai multe ori învinsă de către Apollon. Atunci, putem vedea în aceasta o victorie a armoniei asupra melodiei, victorie confirmată de istoria muzicii occidentale.

Jazzul s-a născut în momentul oboselii verticalității, după compozițiile arhitecturale ale lui Wagner și Mahler, triumfuri ale masei orchestrale. El privilegiază cu larghețe clarinetul, trombonul și cornul mic, înlocuit curînd de trompetă, pe care o va suplini, la rîndul său, saxofonul. Este revanșa instrumentelor de suflat asupra celor cu corzi, a melodiei asupra armoniei, a pasiunii contra instinctului, așa cum am mai spus, asupra *spiritului apolinic*. Sinteza despre care vorbește Camille Laurent, cu tentația formei și a aranjamentelor, va fi adesea trăită ca o amenințare pentru muzicianul de jazz. Este greu să nu vezi în *bop*-ul anilor patruzeci sau în *hard bop*-ul anilor cincizeci (ca să nu mai vorbim despre *free*) o reîntoarcere la Eros și la Dionysos, la o spontaneitate necesară reînnoirii. Există o exigență estetică, imperioasă și simbolică: să nu cedezi instrumentelor cu corzi ale lui Apollon.

MODERNITATE

Spontaneitatea

Creativitatea necesită o parte de spontaneitate. Pablo Picasso dă următorul sfat cineastului Henry-Georges Clouzot, care îi arată pânzele sale de amator: „Dacă vrei să înveți să desenezi, privești subiectul, închizi ochii și-ți faci desenul. Nu desenezi privind. Privești după aceea”. Frumoasă definiție și pentru jazz, artă a țîșnirii, a elanului vital și a instinctului, atît de dragi lui Bergson. În momentul creației, muzicianul nu mai are nevoie de partitură. El cunoaște subiectul. Și numai după ce a cîntat știe dacă performanța sa merită atenție. Ajunge să-l vezi pe Thelonius Monk măsurînd studioul de înregistrări¹ în căutarea unei înregistrări care nu a avut loc (la propria cerere), pentru a înțelege dificultatea acestei alegeri. Monk știe că s-a întîmplat ceva, ceva pentru totdeauna pierdut. Întîlnirea atît de rară dintre creativitate și spontaneitate

¹ Este vorba despre o scenă remarcabilă a filmului lui Charlotte Zwerin, *Straight, no chaser*, montaj de documente despre Monk. În timpul unei ședințe de înregistrări de studio, cu grupul său, pianistul refuză captarea sunetului, argumentînd că vrea mai întîi să se încălzească. La finalul piesei, el a cerut, spre disperarea tehnicianului, să asculte înregistrarea. Urmează un moment de mare tensiune, în care Monk nu evocă cererea sa prealabilă, uitînd totalmente de camera care a înregistrat scena! Ceea ce miră este că buna sa credință nu este pusă la îndoială!

tocmai avusese loc. Ca în toate celelalte arte, această întâlnire este excepțională, cu atât mai mult cu cât aici depinde de un grup de oameni și nu de unul singur.

Dacă și căutarea acestor creații spontane este un dat major al modernității, atunci, incontestabil, jazzul este o artă modernă. De aceea, trebuie să punem capăt câtorva speculații potrivit cărora spontaneitatea ar fi, în acest caz, o calitate specifică negrilor, mult mai apropiată de naivitate decât de actul creator. Dacă ne mulțumim să apreciem muzica, evacuând, astfel, conotația rasistă a argumentului, putem, totuși, să ne asumăm această dimensiune „naivă”. Există o naivitate veselă în această preistorie a jazzului, în acest dezmăț profesionist al fanfarelor de la New Orleans și al primelor big-bands. Tehnica instrumentală aproximativă și muzica rudimentară ne fac astăzi să zîmbim. Dar această ingenuitate, această inocență a primei vârste este semnul ce își va contura dimensiunea odată cu emanciparea soliștilor și avîntul lui Louis Armstrong. Dacă în anii treizeci, deceniu al mistificării, această muzică face eroarea (necesară?) de a se compromite într-un business înfloritor, ea va redeveni ea însăși, regăsind spontaneitatea pierdută și, cu ea, serenitatea necesară pentru a avansa din nou.

Două mișcări opuse vor reacționa la somnolență: *New Orleans Revival*, care predica o întoarcere la stilul anilor douăzeci și bebop-ul, care își asumă acest trecut cu luciditate. Revival-ul nu va dura mult: inutil să negăm progresele tehnicii instrumentale și maturitatea muzicală de care au dat dovadă orchestrele lui Duke Ellington, Jimmie Lunceford sau Count Basie. A maimuțări o estetică veche de cincisprezece ani este întotdeauna o dovadă de neputință. Geniul beboppers-ilor a fost acela de a lua act de o tradiție, de o istorie, pentru a-i scrie, la rîndul lor, cele

mai strălucitoare pagini. Naivitatea nu mai era aparenta candoare (negrul bun și glumeț), ci o stare favorabilă creației (care nu exclude reflecția). Acest traseu (de la New Orleans la bop) este marca unei noi arte în gestație. Dacă jazzul a fascinat atîta, aceasta a fost posibil și prin capacitatea sa de a rămîne el însuși, de a nega *în mod natural* o întreagă cultură clasică care nu-i aparține, pentru care cîteva note aproximative ale unui trombonist erau suficiente: această muzică „veselă” era definitiv învechită.

Totuși, un număr mare de artiști nu s-au înșelat: exista ceva nou și funciar modern în această dezlănțuire de energie și de plăcere *vizibilă*. Pictorii au fost primii care au găsit aici o sursă de inspirație. Căutarea spontaneității este o constantă a picturii, începînd cu Manet. Potrivit lui Georges Bataille, Youssef Ishaghpour îl plasează pe acest pictor la originea artei moderne. El scrie în *Aux origines de l'art moderne*:

„Manet nu avea nici imaginație, nici memorie și fără îndoială că nu poseda nici stăpînirea tehnicilor vechi. O epocă diferită îi făceau tehnica și viziunea tradiționale, armonia prestabilită a spațiului său figurativ și a viziunii sale mentale, inaccesibilă. Îi lipsește subiectul istoric sau imaginar, frumusețea ideală, valoarea morală, dar și îndemînarea iluzionistă care se cerea pictorilor. El nu are simțul desenului, al proporției, al spațiului perspectiv. Este incapabil să compună o scenă de acțiune și se mulțumește cu gruparea dezordonată pe care el o numește naivă (...). Divizează spațiul în suprafețe plane, formînd benzi paralele suprapuse, în loc să creeze profunzimea”.

Manet a trebuit să-și piardă memoria, să uite tehnica sau, mai degrabă, să impună o tehnică diferită, care nu avea a face cu îndemînarea. Pentru a inventa jazzul,

muzicienii au trebuit să inventeze o altă manieră de a cânta, să facă tabula rasa, să facă, la rîndul lor, drumul de la hotarele New Orleans-ului la era modernă a bop-ului. La fel ca pictorii reînnoirii, ei ignoră frumusețea ideală și proslăvesc aparenta dezordine, recurgerea la irațional și la discontinuitate. „Refuzul proporțiilor” devine refuzul armoniei, polifonia neîndemînică de la începuturi ia locul „benzilor paralele suprapuse”. În cele două cazuri (Manet și Armstrong) este vorba, așa cum spune Youssef Ishaghpour, despre „spontaneitatea geniului”, care îi anunță pe Picasso și pe Matisse, Parker și Coltrane. *Hic et nunc*-ul interpretării determină arhitectonica operei.

Această calitate (spontaneitatea), prezentată aici ca element fundamental, impune o lectură exigentă a istoriei. Foarte puțini creatori au avut forța, de-a lungul întregii lor vieți, să nu cedeze, oricare ar fi fost motivul facilului. Pentru jazz, facilul înseamnă abandonarea spontaneității. Fiecare perioadă de intensă invenție este urmată de o fază de inerție, simbolizată prin tentația formelor, a arhitecturii, a armoniei, unde muzica își pierde identitatea în verticalitate. „Arhaismele” (formă fixă, înțîietatea melodiei, pulsația regulată) sînt necesare creației instantane, gajuri ale existenței jazzului în prezent și garanții ale modernității sale (paradoxul nu este decît aparent). După imaginea lui Monk, cu stilul profund înrădăcinat în trecut, care face să reculeze limitele frazei pe un blues (*Back's Groove*, Miles Davis, 1954).

În 1958, după rătăcirile simfonice care au urmat bebop-ului, sextetul lui Miles Davis (cu John Coltrane) înregistrează *Milestone*.

Această piesă surprinde, mai întîi, prin secțiunea sa AABBA (în loc de AABA clasică), fiecare parte făcînd opt măsuri (decî patruzeci în total, contra treizeci și două

obișnuite). Dar ceea ce deconcertează criticii este construcția armonică. Muzicienii improvizează doar pe două acorduri: *sol m 7* pentru partea A, *la m 7* pentru partea B. Mai târziu, li se va da numele de *extended chords* (acorduri întinse). Ceea ce pare la o primă vedere o sărăcire (grilele bebop-ului sînt, altminteri, mai complexe) este, de fapt, căutarea unei noi libertăți orizontale, a unei eliberări a melodiei reducînd la maximum constrîngerile verticale. Acest sistem, în gestație în „partitura” lui Miles Davis pentru filmul lui Louis Malle, *Ascensor pentru eșafod* (1957), deschide calea improvizației modale². Va avea o importanță capitală în mișcarea free și în limbajul coltranian, care se va sprijini pe armonia modală pentru a contesta forma și pentru a pune capăt carurilor rigide în opt, douăsprezece sau șaisprezece măsuri. Odată în plus, plecînd de la un arhaism (modalitatea), muzicienii de jazz vor găsi o nouă spontaneitate. Așa cum spune Michel-Claude Jalard, „există o apropiere modernă a unui material tradițional”. Această provocare la invenție melodică, provocare la creativitate este al doilea suflu al jazzului modern, căruia îi era greu să depășească moștenirea lui Charlie Parker, mort în 1955.

Ipoteza potrivit careia muzica afro-americană a devenit o artă pentru că a întîlnit armonia trebuie serios nuanțată. Dacă *armonie* înseamnă *echilibru, ordine*, atunci numai pentru că au știut să-i reziste i-au regăsit boppers-ii exaltarea, pentru a crea o muzică nemaiauzită. Acordurile complexe ale acompaniamentelor bop nu au făcut decît să urmeze cutezanțele melodice parkeriene. Jazzul și-a pus neîncetat întrebări, împingînd tot timpul mai departe frontierele frazei, pînă a le face, cu Monk și Coltrane, să explodeze. Aceste libertăți ale frazei sînt,

² *Sol m 7* și *la m 7* sînt modul dorian în *sol* și modeul eolian în *la*.

totuși, condiționate de ciclul metric și de regularitatea pulsației. Mulți exegeți văd în această contradicție între dorința înprospătată neîncetat cu noi libertăți și constrângerile swing-ului, limitele acestei muzici. Poate că, într-adevăr, este imposibil să se meargă mai departe de John Coltrane³ conservînd, în același timp, calitățile jazzului: el a descoperit și asumat frontiera non-jazzului după ce a epuizat orizontalitatea.

Cînd muzica europeană repune în discuție tonalitatea, o face pentru a propune o altă structură armonică. Cutezanțele debussyste își găsesc adevărata dimensiune prin construcții foarte complexe. A judeca jazzul prin prisma muzicii numite „savante”, a secolului al XX-lea, este o eroare grosolană. Compozitorii care au cochetat cu jazzul nu au văzut în acesta decît un folclor, fiind incapabili să sesizeze profunda sa noutate, nerețînînd din spontaneitate decît exuberanța, pentru a o reduce la o aparență de euforie. Esența a devenit imagine și artificiu. Muzica serială nu va putea, nici ea, decît să dea iluzia improvizației, încercînd să o circumscrie probabilităților. Spontaneitatea este ceea ce diferențiază improvizația jazzistică de toate surogatele care au presărat un secol fascinat de mașină. Creația este un act uman: ca în cazul lui Picasso, corpul uman este cel care acționează. Spontaneitatea este o înflorire a corpului.

³ John Coltrane a epuizat fraza făcînd dovada unei spontaneități stupefiante pe canevasurile armonice extraordinar de complexe. Cu tema *Giant Steps* (1959) el merge pînă la capătul tonalității. Apoi, găsește o nouă libertate în modalitate, în care, eliberat de constrîngerile grilei și ale carurii, va da întreaga dimensiune a geniului său. Poate că prin aceasta a atins limitele a ceea ce numim jazz.

Munca

Această legătură cu corpul, cu munca revendicată de la acest corp și subiectivitatea deja evocată aici ca specifică prin intensitatea sa plasează și ele jazzul într-o viziune contemporană a artei. Modernul s-a născut odată cu apariția fotografiei, a „obiectivității” sale: „fotografia, terminînd barocul, a eliberat artel plastice de asemănare” (André Bazin, *Qu'est-ce que le cinema...?*, Paris, Cerf, p. 12). Pentru André Bazin „(...) oricît de abil ar fi fost pictorul, opera sa era întotdeauna ipotetică printr-o subiectivitate inevitabilă. O îndoială subzistă asupra imaginii, din cauza prezenței omului”.

Subiectivitatea inevitabilă a devenit subiectivitate revendicată. Căutarea formală și percepția vizuală au înlocuit reprezentarea mimetică a lumii exterioare. Muzica, prin natura sa nereferențială, va servi de model lucrărilor lui Bauhaus prin ritmul formelor, lucrări înlocuite de cinematografia de avangardă din anii douăzeci. Dar bulversările ating și muzica: este sfîrșitul simfonismului secolului al XIX-lea, simfonism care nu supraviețuiește decît ca vestigiu al trecutului, artă oficială, după imaginea locurilor desuete în care continuă cu gelozie să se investească, ceremoniile pompoase, compozitorii căutau un ideal, o frumusețe absolută, în spatele căreia devenea armonia lumii create de Dumnezeu.

Jazzul a făcut tabula rasa: nu are alt trecut decît traiul greu al oamenilor. Prin această inocență, această virginitate, va influența, într-o primă fază, secolul, punînd sub semnul întrebării însăși muzica. Actul face parte din operă, artistul este în tablou. Omul a luat locul lui Dumnezeu cu o violență prodigioasă. Corpul este

celebrat prin dorința sexuală, o „bestialitate” care nu va rata ocazia să înspăimînte. Acest corp care transpiră este urma unei munci fizice. Instrumentul este unealta. Și frumusețea se poate naște dintr-un „accident de muncă”, dintr-o formă unde s-a strecurat o notă „falsă”. Jazzul, artă a performanței, este și o artă a accidentului. *Happening* timpuriu, el a redescoperit și revendicat intervenția hazardului, care face din suspans una dintre calitățile sale. Această calitate există în muzica clasică, dar ea este organizată după coduri cu care compozitorul își ia mai multă sau mai puțină libertate. Muzicianul de jazz este el însuși participant la acest suspans pe care îl trăiește în direct: solistul nu poate prevedea capacitatea de reacție a celorlalți muzicieni. De aceste reacții și de propriile sale *reflexe* depinde fraza ce va veni, cu riscul de a pierde controlul. Virtuozitatea fizică trebuie să înlocuiască virtuozitatea mentală. Plăcerea spectatorului o ajunge din urmă pe cea a muzicianului în acest neașteptat, în această imprevizibilitate.

Joc cu hazardul, operă pe cale de a se face, investiție corporală, refuz al formelor prestabilite: aceste proprietăți, comune multor practici artistice ale secolului XX, au fost la originea unei teorii care ar putea avea jazzul ca model: *opera deschisă*.

Jazzul – operă deschisă?

În toate speculațiile contemporane asupra *operei deschise*, referințele la jazz sînt numeroase, dar foarte prudente, ba chiar stinghere. Alain Gerber remarcă această „perpetuă neisprăvire care face și din jazz o artă foarte deschisă”. André Hodeir afirmă că improvizatorul „se mișcă într-un timp mai deschis” și toată reflecția asupra

compoziției de jazz stă în această dilemă: cum să scriu jazzul păstrînd spațiile *deschise*, fără a dăuna coeziunii operei? Cercetările sale de teoretician și de compozitor îl vor duce în mod natural lîngă „forma deschisă”. *Finnegans wake* de James Joyce, „exemplu limită de creație deschisă”, îi servește, în același timp, de model lui Umberto Eco și drept sursă de inspirație lui André Hodeir pentru dipticul *Jazz on Joyce*. Compozitorul contemporan Luciano Berio propune în 1958 *Thema (Omagio a Joyce)* pentru benzi magnetice. Muzica contemporană este adesea dată ca exemplu de către Eco însuși. Dacă serialitatea, transgresînd legile tonalității, a oferit alte orizonturi discursului muzical, ea nu a putut să evite, la rîndul său, să impună alte legi coercitive. Ca reacție la noile dogme, mulți creatori au propus opere în care hazardul pare a juca un foarte mare rol. Deschiderea constă atunci în pluralitatea lecturilor posibile, dar fiecare dintre ele este controlată de către autor grație probabilităților. De unde locul preponderent acordat științei și mașinilor.

Diversitatea sistemelor de deschidere în opera de artă nu pune nici un semn de îndoială. Cînd este raport complex între autori, interpreți și spectatori ca fundament al teoriei, cînd este act creator, privit ca un cîmp de posibilități care determină deschiderea. Din această perspectivă pluralistă trebuie să privim jazzul astăzi. Tot așa cum a fost util să reconsiderăm apartenența sa la „muzici improvizate”, este indispensabil să ne punem întrebări asupra statutului său, adesea revendicat, dar rareori analizat, de operă deschisă.

Gérard Genette scrie, pe bună dreptate, că „sensibilitatea estetică modernă se arată tipic pluralistă”, după ce a notat: „Fiecare poate astfel să aprecieze diferențele care separă două *Călătorie de iarnă* de Fischer-

B.C.U. „M. EMINESCU” IAȘI

Dieskau, două *Simfonia a noua* de Karajan sau două reprize succesive, în cursul aceleiași *session*, ale lui Koko de Charlie Parker Reboppers”.

Ni se va permite, totuși, să izolăm Koko în acest mediu măgulitor, nu dintr-o voință de ierarhie (unde și-ar afla locul), ci dintr-o preocupare pentru exactitate. Dacă *Simfonia a noua* și *Călătorie de iarnă* sînt incontestabil opere, oricare ar fi interpretarea, Koko nu devine operă decît în performanța muzicienilor.

Jazzul are un gust evident pentru neterminat. O interpretare nu este niciodată definitivă, în orice caz arareori considerată ca atare de către muzicianul însuși. Ei își rezervă dreptul de a reveni asupra ei fără încetare. John Coltrane a înregistrat de paisprezece ori *My Favourite Things* și Brîncuși propune douăzeci și două de versiuni la *Pasărea în spațiu*. În cele trei cazuri, artistul nu *re-lucrează* opera precedentă: este vorba de o altă lectură și nu de o relectură. Genette utilizează cuvîntul englez *remake*: „*To remake* înseamnă a reface sau a face din nou o nouă prospețime pe același motiv, tematic sau formal și fără a copia o operă anterioară”. Marii muzicieni de jazz nu au încetat să reinterpreteze pe aceleași teme sau aceleași țesături armonice. Publicul a făcut o pasiune pentru *Pléiades du jazz*, unde toate versiunile unei piese interpretate în timpul unei ședințe de studio sînt complicate.

Pe lîngă aceste sesiuni mitice, amatorii nu uită să compare diversele înregistrări ale cutărui sau cutărui standard: jazzul este, fără îndoială, arta care manifestă perfect această dispoziție pentru *variație*.

Dar statutul operei pune din nou probleme. Este dificil să vorbim despre același fel de deschidere în polifonia anilor douăzeci și în „delirurile” coltraniene. Cel mai mic respect datorat jazzului este acela de a ține

cont de complexitatea sa, de a refuza afirmațiile vane că „jazzul este o muzică, prin esența ei, deschisă”.

Deschiderea este o percepție contemporană a operei, Umberto Eco notează în „Opera deschisă”: „poeticile operei deschise sînt proiectul unui mesaj dotat cu un larg evantai de posibilități interpretative”. Cuvîntul proiect exclude jazzul timpuriu din această poetică. Nici un „program de creație” în New Orleans-ul primitiv, destinat în principal (ba chiar în mod exclusiv) dansului, al cărui repertoriu este compus în principal din cîntece cunoscute, în timp ce „improvizația” se limitează la cîteva parafraze cuminți. De abia în a doua jumătate a anilor douăzeci, cîteva individualități puternice vor conștientiza încetul cu încetul profunda originalitate a muzicii pe care sînt pe cale de a o inventa.

Cînd Duke Ellington (primul modern) propune o piesă scrisă pentru o orchestră în care soliștii au rezervate pasaje (plaje), atunci este vorba realmente de deschidere, într-unul dintre sensurile înțelese de Umberto Eco: „(...) autorul oferă interpretului o operă de terminat (...). Rolul său constă în a propune posibilități deja raționale, orientate și dotate cu anumite exigențe organice care le determină dezvoltarea”.

Fiecare interpret are propria lectură. Spațiile de performanță sînt ferestre deschise, locuri unde autorul păstrează controlul asupra operei sale. Muzicienii sînt aleși în funcție de capacitatea lor de integrare într-un univers sonor deosebit, condiție a remarcabilei coeziuni a marilor orchestre ale lui Ellington sau Basie. Anumiți soliști, ca Bubber Miley și Cootie Williams au dat ce este mai bun din ei înșiși în acest univers particular al big-bands-urilor, în care contingențele sînt, totuși, foarte numeroase, în care opera are, în același timp, o identitate

unică (*Solitude* este o compoziție de-a lui Ellington) și multiplă (fiecare versiune înregistrată are propria identitate). Dar este vorba de o piesă de Duke Ellington, cu necesara sa parte de nedeterminat.

În momentul în care această parte de deschidere nu mai era decât teoretică (în asemenea măsură rutina și cărările bătătorite au sclerozat cea mai mare parte a orchestrelor), boppers-ii au inventat altceva, o altă manieră de a interpreta, care face din jazz o muzică într-adevăr imprevizibilă. Când convențiile păreau a se fi instalat, a devenit vital să i se dea dezordinii ceea ce i se cuvenea. Ceea ce s-a și făcut, schimbând statutul operei, „deplasând” deschiderea.

Compozițiile lui Duke Ellington, de care tocmai a fost vorba, corespund concepției despre operă exprimate astfel de către Umberto Eco: „În perspectiva noastră de occidentali, merită numele de *operă* doar o producție datorată unei singure persoane și care, prin diversitatea interpretărilor, rămîne un organism coerent, conservînd, după cum este înțeleasă sau prelungită, această amprentă personală căreia îi datorează existența, valoarea și sensul”.

Boppers-ii au repus într-un mod radical în cauză acest statut, răsturnînd mai întîi ierarhia orchestrei. Este imposibil să uităm aici dimensiunea colectivă a bop-ului, fie sub aspectul aportului ritmic considerabil al bateriștilor (în frunte cu Kenny Clarke) sau al noii concepții despre contrabas (impusă de Jimmi Blandon). Această evoluție spre o polifonie instantanee va bulversa raportul muzicianului cu propria creație, privilegiînd improvizația.

Partea de nedeterminat se înzecește aici. Boppers-ii revin la forma „temă și variațiuni” ca în vremurile bune ale New Orleans-ului. Dar unei estetici a seducției îi

succedă o estetică a distrugerii. Tema nu mai este un semn de recunoaștere, un reper pentru auditoriu. Refuzul șarmului și al seducției este simbolizat de relectura standards-urilor devenite greu de recunoscut. Publicul și criticii sînt dezorientați, aceștia din urmă mergînd pînă la a nega „jazzitatea” bop-ului. Armonii noi (și foarte complexe), ritmuri noi (cu salturi bruște, numeroase rupturi), standards-urile, despuiate de drăgălășenia lor, ajung chiar să fie rebotezate (*Honeysuckle Rose* devine *Marmaduke*, *Lady Be Good* devine *Hackensack*, *How High The Moon* este schimbat în *Ornithology*, *What Is This Thing Called Love* în *Hot House*). Noile lor denumiri, pline de umor, devin motive bop și sînt, ele singure, acte de credință.

Ceea ce este cel mai important aici este dispariția progresivă a ierarhiei între temă și variațiuni. Expunerea temei este înlocuită de o personalizare a frazei care trece mult dincolo de sunet sau de variația ritmică. Mai degrabă este vorba despre o improvizație întotdeauna deja începută. „Ferestrele deschise” au invadat opera în întregime. Fiecare performanță este o operă nouă care extinde cîmpul posibilităților. Muzicienii bop pot, într-o singură ședință, să înregistreze de mai multe ori o piesă și să îi dea versiuni sensibil diferite. Chiar în arta dificilă a baladei, Charlie Parker gravează două lecturi foarte diferite – și în egală măsură de inspirate – ale lui *Embraceable You*. Cuvîntul *remake* se impune: cele două înregistrări sînt două opere și nu două versiuni ale aceleiași opere. *Embraceable You* nu poate fi calificată drept operă deschisă, în sensul în care fusese înainte *Solitude*. Această baladă a devenit o operă a lui Parker, dar o operă închisă, terminată, care nu mai are „fereastră”. Versiunile următoare nu vor fi alte lecturi ale aceleiași opere, ci alte

opere. Această distincție, foarte importantă, nu poate fi dată ca teoretică decît începînd cu bop-ul, cînd muzicianul își însușește totalmente o temă, pretext al propriei creații. Această individualizare dă temei un rol de „model”, dar în sensul folosit de către pictorii contemporani (vezi „portretele” lui Picasso sau Bacon).

După o pauză, în anii cincizeci, muzicienii de jazz vor încerca să meargă și mai departe. Dacă experiențele free se vor scufunda cîteodată în haos, John Coltrane, cu ajutorul exigenței și al măiestriei, va reuși să atingă ceea ce este astăzi chintesența jazzului. El duce această idee de operă în mișcare la punctul său limită, cînd încearcă, la fiecare performanță, să scoată ce este mai bun dintr-o frază, să o epuizeze literalmente în solo-uri ce puteau dura o oră întreagă. Puțini creatori au știut să se interogheze astfel în permanență, să dea de înțeles această insatisfacție fundamentală, luptînd fără încetare contra imobilismului. *Opera* (sau *structura*) în mișcare este o altă manieră de a privi această nouă deschidere. Fiecare performanță devine atunci un fragment al unei aceleiași opere, care nu ar fi niciodată terminată. Anumite compoziții în întregime scrise (am evocat aici deja două exemple celebre: *Concerto For Cootie*, 1940, de Duke Ellington și *Crepuscle With Nellie*, 1957, de Thelonius Monk) pot în egală măsură să satisfacă această idee de mișcare – în acest caz, prelucrarea deosebită a sunetului și a ritmului dă personalitatea ei fiecărei interpretări. Această diversitate de sisteme este exemplară la Monk, care interpretează la fel de bine un blues în întregime improvizat (fără temă, ca *Something In Blue*), precum și un altul, a cărui temă pare inventată *live* (*Blue Monk*), sau unul realmente compus (*Straight No Chaser*). Aceasta cînd nu transcende sclifoselile cîtorva cîntece la modă (*Tea For Two*)!

Multiplicarea dispozitivelor relatate aici nu pune sub semnul întrebării unicitatea acestei muzici. A examina momentele importante ale carierei marilor nume ale jazzului înseamnă a conștientiza coerența și inteligența parcursului lor artistic, macrostructură care nu poate exista fără reflecție, nici fără o privire obiectivă asupra propriei creații. Astăzi, colecțiile de discuri permit să facem acest drum, să-i înțelegem diversitatea și complexitatea.

Refuzul modelelor înțepenite, locul dat nedeterminatului și importanța hazardului, gustul muzicienilor pentru ceea ce am putea numi „povestirea neprevăzută”, toate aceste proprietăți corespund unei viziuni moderne asupra artei. Dar această lămurire a deschiderii confirmă o idee prezentă în filigran de-a lungul acestei cercetări: pluralitatea jazzului.

Viteza cu care a evoluat, viteză ce i-a permis să scape de scleroză, ne face să spunem cu o lejeră comoditate că el a făcut în vreo câțiva ani drumul pentru care muzicii clasice i-au trebuit câteva secole să-l parcurgă. Fără a adera la această scurtătură, făcută la galop, este indiscutabil că această viteză face caducă orice privire univocă. Aceeași privire care face din discontinuitate una din calitățile sale esențiale.

Ruptura

„Dacă o partitură serială ca *Secvență* sau *Ciocanul fără stăpîn* seamănă atât de puțin cu o simfonie clasică, după cum un tablou abstract de Klee nu seamănă cu un peisaj de Corot, înseamnă că universul muzical se bazează de acum înainte pe noțiunile de asimetrie și de discontinuitate”, scrie André Hodeir în 1959, în revista

Jazz Hot. Bebop-ul are deja douăzeci de ani și free-ul va începe în curînd să ia amploare. Această constatare asupra importanței asimetriei și a discontinuității într-o anumită modernitate a artei nu este nouă. Încă din 1907, *Domnișoarele din Avignon* marchează debutul „perioadei negre” a lui Pablo Picasso (inspirat de Cezanne și de Gauguin) și nașterea cubismului. Acesta va pune capăt continuității. Fragmentarea și explozia volumelor vor arunca obiectul în aer. Sculptura și pictura se inspiră din artele africane care propun noi soluții formale și expresive. Cubism, fovism, expresionism: toate curentele picturale importante de la începutul secolului revendică această amprentă, fără a cădea într-un exotism foarte în vogă începînd cu ultimele decenii ale secolului al XIX-lea.

Muzica sa admiră și ea culturile extraeuropene. Studenți negri de la universitatea *Fisk*, fondată la Nashville în 1866 (războiul de Secesiune – 1861-1865 – tocmai se terminase), formează rapid un grup de cîntăreți care se va numi *Fisk Jubilee Singers* în timpul primului lor turneu în Statele Unite, în 1871. După triumful acestui turneu va fi organizat unul în Europa. Deci, înainte de 1880, Germania, Elveția și Marea Britanie descoperă un repertoriu necunoscut, format din spirituals și alte „cîntece de plantație”. Chiar dacă este vorba de adaptări șlefuite, foarte îndepărtate de originale, este prima manifestare (urmată de multe altele) a muzicii negre americane de pe această parte a oceanului. Contrar cîtorva idei preconceptuate, această muzică este prezentă în marile metropole cu mult înainte de al doilea război mondial și contribuie în mod natural la sfîrșitul etnocentrismului european.

În paralel cu pictorii care se inspiră din arta neagră, compozitorii avangardiști vor înceta, la rîndul lor, să integreze muzica neagră în operele lor. Dar comparația se

oprește aici. Dacă limbajul deja elaborat de Picasso și Braque era gata să primească aceste noi forme care realizează sinteza între percepție și expresie (ceea ce va face curînd jazzul), nu este cazul muzicii „serioase”, care nu vedea atunci în ragtime decît un folclor în plus.

Nici nu se pune problema să justificăm disprețul cu care majoritatea compozitorilor vor trata mai tîrziu jazzul, dar trebuie să le acordăm cîteva circumstanțe atenuante: nu li se poate reproșa că înțeleg prost o muzică care nu exista încă.

Muzica contemporană va lua act de discontinuitate cînd va căuta o nouă cale în muzica serială. Jazzul va face același lucru odată cu nașterea bebop-ului. Acest „cult sortit spargerii” nu există aici decît începînd cu anii patruzeci. Odată cu New Orleans și marile formații swing, se acordă prioritate căutării supleții și continuității, pînă la caricaturizarea „mecanismelor” bine unse și neproducătoare de surprize, apropiate de orchestrele de varietăți. De abia *după* pictură, muzica serială și poezie, bebop-ul introduce în jazz discontinuuul, sol-urile lui Lester Young își păstrează fluiditatea, dar vizează autonomia trecînd peste barele de măsură și anunță sfîrșitul unei epoci. Alegerea onomatopeei bebop, provenită din stilul *scat**, pentru a desemna noul curent, introduce deja ideea de salt, de abatere, de spațiu. Felul revoluționar de a cînta al bateristului Kenny Clarke este exemplar. El permite să „ne facă să simțim continuitatea valului ritmic (cinel + charleston) și discontinuitatea unei producții noi (tobă + toba mare)”. (*Dictionnaire du jazz*, p. 207)

Permanența mișcării, generatoare a swing-ului, este respectată, dar este constant sfidată de exploziile imprevizibile, de aceste derutante rupturi generatoare de noi mobilități ritmice. Charlie Parker și Dizzy Gillespie

iau asupra lor melodia. Crestele vii și asperitățile pun capăt elegantelor linii șerpuitoare. Unghiurile acrobatice au succedat rotunjimile seducătoare. Ca în celelalte manifestări ale artei contemporane derivate din arta neagră, deformațiile se manifestă ca o expresie a interiorității. Începînd cu bebop-ul, o anumită idee de *căutare* invadează jazzul. Rupturi și derapaje, explozii și țîșniri sînt de-acum încolo indisociabile de stilul maeștrilor. Cu Parker, Monk, Davis și Coltrane, muzica afro-americană devine muzică de tensiuni și de rupturi. Această nouă estetică va determina o altă percepție a spațiului și a timpului. O altă percepție a jazzului.

Timp și spații

Pe măsură ce acest studiu asupra identității muzicii afro-americane a avansat, ideea de pluralitate și-a croit drum, pînă la a deveni una dintre pietrele sale unghiulare. Nu putem să vorbim indiferenți despre bop și New Orleans, despre coltranism și despre era swing. Dificultatea constă în a determina trăsăturile distinctive ale fiecărei perioade, fără a nega continuitatea istorică, de a justifica un decupaj coerent menținînd apartenența la un tot al fiecărei părți. Un anumit număr de puncte comune rămîne, instaurînd operei o formă de atemporalitate, înscriind-o într-un prezent care ne vorbește în același timp despre trecut și adevăr. Dar nu se poate nega evoluția în timp: marii creatori au încercat să repună în discuție cunoștințele dobîndite, „să demistifice arta anterioară”, cum scrie André Hodeir.

Dintr-o dorință de claritate, trebuie mai întîi să sustragem reflecției noastre imediate cîteva întrebări care au făcut sau vor face în curînd obiectul unei dezvoltări. Timpul

istoric al jazzului este mai întâi cel al memoriei sale, inseparabile de sclavie. Spațiul său este cel al originilor sale, între Africa și America, înlocuit cu sudura culturală de la New Orleans, apoi de megapolisurile – ghetouri din Nordul Statelor Unite, unde se găsește orizontalitatea, această nevoie de spațiu, care este în același timp pământ al strămoșilor și spațiu american mitic, și verticalitatea urbană, spațiu închis și veritabil loc al jazzului. Raporturile strânse cu orașul, care determină propriul său timp și ritm, vor fi studiate în capitolul următor.

Aici va fi vorba despre un timp estetic sau, mai degrabă, despre *niște* timpuri estetice. Cu această idee: temporalitatea în jazz a suferit mutații care corespund exact curenților succesive care i-au făcut istoria, dându-le prin aceasta o identitate *sui generis*. Și conexă acestei probleme a timpului, problema spațiului se va dovedi a fi fundamentală.

Într-un text din 1961 (*Le jazz et les notions d'espace et de temporalité*), Jacques Kergoat presimte o dialectică a timpului și a spațiului care s-ar fi născut odată cu jazzul modern, mai ales cel al lui Thelonius Monk. Dar, dacă această dialectică va lua efectiv o altă dimensiune la Monk, ea este deja în germene în New Orleans. Kergoat notează că forma imuabilă temă/variațiuni plasează stilul într-o concepție „ternară” a timpului: se pleacă de la trecut (o piesă standard) pentru a veni în prezent (solo-ul) și a ieși în viitor (un alt solo). Repetarea aceleiași grile de acorduri lasă o libertate în *durată*. Dar parafraza este atunci singura modalitate de a improviza. Solistul trebuie să-și croiască un drum în polifonia care împrejmuiește discursul său. Închizînd armonic cu basul trombonului și contrapunctul clarinetului și ritmic prin baterie, banjo (sau chitară) și tuba (sau contrabas), cornistul trebuie să

se mulțumească să varieze tema pe care tocmai a expus-o, înainte de a se întoarce cuminte la ea. Libertatea spațială și temporală este deci limitată, în afară, și nu este puțin lucru, de *breaks*-uri.

Break-ul este o frază interpretată fără nici un acompaniament al secției ritmice, dar poate desemna și golul lăsat de aceasta. Se plasează, în general, la mijlocul sau la sfârșitul unei teme, mai rar (cu excepția blues-ului) la început. Nu întâmplător jazzul de la începuturi (până la sfârșitul anilor douăzeci) a fost abundent marcat de aceste rupturi: cele o sută douăzeci și cinci de *breaks*-uri înregistrate în 1927 de Louis Armstrong au fost chiar editate într-o culegere. Această abundență marchează voința de emancipare a marilor soliști, deveniți din ce în ce mai stingheri în sînul unui colectiv foarte codat. Dar, încă și mai profund, aceste scurte momente (două măsuri, câteodată patru sau opt) anunță o nouă măiestrie temporală și spațială, prefigurînd astfel jazzul ce urma să vină.

Originalitatea și geniul lui Sidney Bechet sau Louis Armstrong ajung la adevărata valoare în aceste găuri temporale, în care mobilitatea ritmică și libertatea spațială se completează pentru a da naștere unui swing, nu peste puțină vreme perfect stăpînit. Stă dovadă acea introducere la *West End Blues*, în care Satchmo sparge liniștea primelor (patru) mărimi regulate, înainte de a „sfîșia” spațiul pe mai mult de două octave. Aceste zece măsuri „futuriste” lasă o impresie ciudată cînd survine tema interpretată în stilul New Orleans clasic. Senzație de ciocnire între trecutul deja desuet al improvizației colective, prezentul în care aranjamentele apatice nu te lasă să-ți faci iluzii și viitorul luminos anunțat înainte de piesă cu trompeta, ca un avertisment care anunță tulburările ce urmau să vină.

Perioada swing schimbă concepția jazzistică a temporalității. Lucru esențial, ordinea solo-urilor succesive înlocuiește polifonia spontană. Dar Jacques Kergoat merge mult mai departe când spune că pentru muzician este vorba atunci „(...) de a trăi cât mai mult posibil clipa prezentă și de a o epuiza. Clipele se succed, dar nu sînt legate între ele de fluxul devenirii, ci rămîn îmbucătățite în unități distincte. În middle-jazz, clipa este un final în sine însuși și nu trăiește nici din trecutul său, nici din viitorul său”.

Scritura pentru *big-band*, avînd pe post de fundal apetența formală, tinde să-l închidă pe solist în prezent în acest „mijloc” (*middle-jaz* – literal, jazz de mijloc – este celălalt nume dat erei swing) în care căutarea echilibrului este grija principală a unei muzici destinate dansului. Pulsația în patru timpi regulați dă o nouă bază ritmică. Acest mecanism bine uns fixează jazzul în clipa prezentă. Importantă este atunci mișcarea, foarte reală în orchestrele lui Basie, Ellington sau Lunceford, iluzie în numeroase *big-bands* ce practicau o muzică mult mai șlefuită. Scopul nu era acela de a-l surprinde pe dansator, ci de a-l face să se simtă în siguranță respectînd o continuitate liniștitoare, bara de măsură jucînd rolul unui imperturbabil reper. Nu este mai puțin adevărat: el triumfă în baruri și în dancing-uri, în care complezența (varieteau „jazzat”) stă alături de exigență (stilul *jungle* al lui Ellington).

La începutul anilor patruzeci, tinerii muzicieni impun o estetică a confruntării, punînd astfel capăt erei swing, eră a uitării și a evadării din prezentul perpetuu și monoton. Ruptura nu este totală. Cu bebop-ul, jazzul își va schimba concepția despre timp și despre spațiu, fără a renunța, însă, la mișcare. Prin încredere, reînnoirea trece în timp. Interpretarea în formație restrînsă redă fiecărui muzician o autonomie pierdută în aranjamentele *big-band*-urilor.

Primul semn de libertate va fi nesupunerea frazei la măsuri. Solistul își construiește discursul împotriva rigidității măsurii. Pulsația regulată (swing-ul) nu este repusă în cauză, dar ea se luptă cu neîncetate fracturi. Sub influența lui Kenny Clarke, stilul de interpretare al bateriștilor evoluează rapid. Tempo-ul este asigurat de mîna dreaptă (cinelul *ride*), dar punctuații total neașteptate la toba mare și la premier destramă timpul. Continuitatea și discontinuitatea sînt asigurate de același muzician, devenit emblematic pentru bebop. Liniștea nu mai este doar respirație între două fraze sau reluare a respirației: ea joacă de-acum înainte un rol esențial. Soliștii, în frunte cu Gillespie și Parker, răstoarnă ierarhia timpi tari/timpi slabi, *deplasînd* liniștea. De la pauză sau odihnă, aceasta a devenit breșă în discurs. Discontinuitatea contestă mișcarea. Această fragmentare a frazei impune o nouă ascultare, mult mai puțin confortabilă. Parafrazîndu-l pe Gilles Deleuze, putem spune că ascultătorul nu își mai pune întrebarea „ce vom auzi după?”, ci „ce se poate auzi în această clipă?”⁴

Exigența acestei ascultări este confirmată de o altă certitudine care decurge, de fapt, din prima: nesupunerea față de măsură este dublată în mod natural de o nesupunere la armonie. Tehnica instrumentală a muzicienilor s-a ameliorat mult în timpul deceniului precedent. Bebop-ul va confirma aceste progrese. Cutezanța soliștilor și a bateriștilor necesită rapid o altă manieră de interpretare pentru toți membrii combos-urilor. Dacă noile date ritmice impun o nouă temporalitate, emanciparea armonică generează o altă spațialitate. Cutezanțele premonitorii ale lui Ellington, ale virtuozului pianist Art Tatum sau ale lui

⁴ În imaginea-timp, problema spectatorului devine „ce este de văzut în imagine?” (și nu „ce vom vedea în imaginea următoare?”).

Lester Young se vor radicaliza. Folosirea suprastructurilor acordurilor se sistematizează. Al nouălea, al unsprezecelea sau al treisprezecelea sînt, de-acum înainte, curente, alături de cvinta diminuată impusă de Gillespie ca o veritabilă „marcă de fabrică” a stilului. Schimbările armonice care vor rezulta din aceasta, sub influența esențială a lui Monk, sfîrșesc prin a da bop-ului o indiscutabilă omogenitate. Noile spații ritmice și armonice cucerite de către fiecare dintre muzicieni se vor înmulți.

Șlefuirea disonanței și perfecta stăpînire a grilelor din ce în ce mai complexe vor contribui la cucerirea acestei noi profunzimi. Născut dintr-o nevoie de depășire și dintr-o voință de confruntare, bop-ul a reușit să impună o altă estetică, fără a rupe, totuși, cu trecutul: există încă mișcare, dar ea depinde de-acum înainte de timp. Pulsația, traiectoria jazzului este prezentă, dar derapajele, devierile imprevizibile fac din bop o muzică contestatară, o *chemare la dezordine*, vitală în timpul erei swing. Dominația unei noi temporalități și a unor spații dovedește că nu este doar vorba de a contesta. Jazzul a căpătat o nouă dimensiune: dacă este inutil să definim bop-ul ca fiind *împotriva* swing-ului, este necesar să afirmăm că „mintonienii”⁵ au inventat *altceva*.

Trei timpi moderni

Deceniile următoare se vor articula în jurul acestui *altceva*. Bebop-ul va inspira o mulțime de curente care vor găsi o unitate, identificîndu-se mai degrabă cu figuri carismatice decît cu o coerență stilistică. Anumiți

⁵ Din *Minton's Playhouse*, club din Harlem unde, la începutul anilor patruzeci, se întâlneau, după muncă, tinerii boppers.

muzicieni (Parker, Gillespie) continuă să exploreze bop-ul. Alții își asumă moștenirea lui, păstrînd, în același timp, o anumită distanță față de el. Trei dintre ei au un loc aparte în această reflecție despre timp: Thelonius Monk, Miles Davis și John Coltrane. În momente precise ale carierei lor, ei au imprimat o dimensiune personală și inedită timpului muzical.

Monk, chiar dacă a fost unul dintre marii inspiratori ai bop-ului, s-a îndepărtat rapid de acesta pentru a dezvolta un stil de interpretare nemaîntîlnit pînă atunci. Disonanța și anomalia devin esențiale, fundamente ale unui stil. Disonanței, ca ruptură temporală (la boppers), i se va adăuga, ba chiar i se va substitui o dimensiune spațială, crearea unui cîmp nou. Monk sistematizează utilizarea de procedee originale, cum sînt *cluster* sau *acciacature*. Primul constă în atacarea grupurilor de note cu coatele, pumnul sau antebrațul (pentru pian), cu scopul de a sparge cu ciorchini de sunete aleatorii continuitatea. Al doilea, în interpretarea unui „agregat”, apoi prin lăsarea tuturor notelor să cadă, în afară de una, pentru a scoate din ea altele, grație armonicelor. Această interpretare pe blocuri sonore și contemporane necesită o perfectă stăpînire a spațiului. Independența acestor blocuri este accentuată de refuzul tonalității sau, mai degrabă, o uzură a acestei tonalități, o distrugere progresivă a oricărei referințe tonale, care ajunge pînă la o utilizare foarte frecventă a gamei prin tonuri.

Pierzîndu-și statutul, fiecare notă se eliberează și poate, la rîndul său, printr-o permanentă repetare (dublare) să genereze alte spații. Alte consecințe: o răsturnare a valorii pauzelor. Aici ar trebui să vorbim despre vid, dimensiunea spațială fiind, odată în plus, foarte importantă. Aceste goluri, cîteodată vertiginoase, adevărate prăpăstii, provoacă o angoasă, o neliniște

proprie stilului lui Monk, stil definit astfel de către André Hodeir: „(...) el știe să calculeze într-un mod admirabil greutatea unei disonanțe și densitatea unui atac, pentru a le combina și a le proiecta împreună în punctul precis al spațiului muzical, unde impactul va fi cel mai sensibil în ceea ce privește o anumită lungime pe care el își propune să o dea sunetului și, mai ales, relativ la liniștea care îl înconjoară – adică în funcție de o relație subtilă între spațiu și timp a cărui urgentă frumusețe nu a resimțit-o nici un jazzman înaintea lui, nici măcar Charlie Parker”.

Dislocarea frazei, decalajele ritmice neașteptate și bruștele schimbări de registru sînt tot atîtea elemente suplimentare care întăresc această discontinuitate ontologică a cărei „(...) vocație este de a critica și de a contesta: ea ia cu hotărîre parte timpului împotriva materialului melodic, îl pune sub semnul întrebării, îl somează și-l face să explodeze”.

În același timp, există la Monk o sistematizare a luărilor de poziție a boppers-ilor (refuzul seducției) și o dimensiune întru totul novatoare. După ce a desfăcut melodia, el desface spațiul: el favorizează timpul în dauna mișcării, conservînd, în același timp, un swing miraculos.

Paralel cu munca lui Monk, un alt muzician găsește, încetul cu încetul, o cale nouă și la fel de personală. Trompetistul Miles Davis, la fel ca Monk, este un muzician al liniștii (pauzei). Dar această liniște (pauză) nu mai este „ciuruită”, ca o scobitură în spațiu. Davis explorează imobilitatea, echilibrul precar, timpul suspendat. Stilul davisian atinge o plenitudine serenă către sfîrșitul anilor șaizeci. Frazei neliniștite a lui Monk îi răspunde universul poetic al lui Davis, care pare că face să plutească în aer mici motive melodice din ce în ce mai

ascetice. Nu mai rămîn decît urme, fantome de fraze reduse cîteodată la o singură notă, dar care sînt suficiente pentru a sugera spațiul infinit. Vidul cosmic a înlocuit hăul monkian. La fel ca Monk, el izolează nota în profunzimea cîmpului, dar el lucrează această izolare, modelează această notă, o cadrează ca pe niște planuri mari a căror iluminare ar varia întotdeauna un pic. Acest subtil joc de lumini nu poate atinge această perfecțiune decît grație sunetului unic al trompetei lui Miles Davis, în același timp viguros și evanescent, precis și fugitiv. Personalizarea sunetului găsește aici un punct limită. Sunetul trece definitiv în fața notei. Michel-Claude Jalard are dreptate cînd afirmă că „la orizontul întregii sale muzici se găsește expresivitatea tratamentului sonor”. Interpretarea pe contrastele sonore determină spațiul fără să-l fixeze. Notele lui Miles Davis caută punctul de incandescență, sfîșie timpul, îl rănesc; dacă aparenta destindere a trompetistului pare a-l apropia de moștenirea lui Lester Young, nu putem spune același lucru despre stilul său. Monk și boppers-ii au trecut prin locul profunzimii timpului, unei „dialectici a sunetului și a spațiului”.

Căutările lui Miles Davis, nevoia sa de libertate, îl vor conduce în mod natural la modalitate. Dar, pentru a analiza timpul modal, va trebui să facem referire la unul dintre egalii săi. După cîțiva ani de asociere cu Davis și în paralel cu Thelonius Monk, saxofonistul tenor John Coltrane va impune propria concepție despre timp. Perfectei stăpîniri davisiene a timpului i se va substitui talazul coltranian. Obsesia plinului va înlocui fascinația vidului.

Odată cu modalitatea, Coltrane găsește un spațiu pe măsura sa, un spațiu nesfîrșit în care timpul pierde definitiv dimensiunea sa de interval, pentru a deveni timpul fundamental deschis. Recurgerea la spiritualitate, la

căutarea lui Dumnezeu ca inspirație primară nu este decît semnul exterior al unei permanente căutări a universalității. Solo-urile lui Coltrane sînt fără limite, fără început, fără sfîrșit. Nu mai există fraze, ci o incantație, un strigăt care ar putea să nu se termine niciodată, dacă limitele fizice ale muzicianului și contingențele înregistrării nu i-ar pune provizoriu capăt. Figura circulară a modalității șterge toate aspectele condiționale ale grilei de acorduri. Nimic nu preexistă improvizației, totul este interpretat în acea clipă. Fluxul neîntrerupt al debitului coltranian scapă noțiunii de durată. Ideea de simetrie, repusă în chestiune de deplasările, de decalajele monkiene, care intervin la toate nivelurile (pînă la decuparea melodiei în structuri mișcătoare, total asimetrice) este abandonată definitiv. Dîșîntors-ul dă o dimensiune cosmică muzicii lui Coltrane, unică în istoria jazzului. Rotirea, mișcarea giratorie, în loc de a înțepeni improvizația, o propulsează într-un alt spațiu, în care timpul cronologic, „înainte” și „după”, nu mai există. Pentru Michel-Claude Jalard „forța lui Coltrane este recurgerea la <<imaginea>> muzicală a infinitului, adică la incantația sau repetarea unui *aceluiiași* care este întotdeauna *altul*” – la *imaginea-timp*, ar fi putut adăuga Gilles Deleuze.

Dar de la jazzul – mișcare New Orleans, apoi de la era swing la jazzul-timp al lui John Coltrane s-a perpetuat un element fundamental. Chiar dacă a evoluat, swing-ul fondator rămîne cimentul inalterabil al muzicii de jazz, prezentul său permanent.

Din nou swing-ul

Jazzul, muzică neterminată, avansează fără încetare într-o căutare ispitită cîteodată de fugă. Swing-ul ascunde în chiar incertitudinea sa o ambiguitate, deja

evocată, între tensiune și destindere, angoasă a devenirii și plenitudine a clipei. Muzicianul este într-o constantă căutare de echilibru în acest dezechilibru pe care el îl consideră esențial. El trebuie să trăiască cu cea mai mare intensitate posibilă clipa, fără a-și uita vreodată proiectul: „(...) este o căutare emoționantă și grandioasă în care artistul, nepierzînd niciodată din vedere catedrala viitoare, nu neglijează nici una dintre pietre, sfărîmîndu-le chiar, pentru a le cerceta neosterit fiecare fir de nisip”. (Alain Gerber)

Tentația formei a fost, poate, un semn de oboseală, un vîrf de exasperare în fața șantierului pe veci neterminat al acestei catedrale mitice. Dar, din fericire, departe de orice idee de stocaj al timpului, jazzul preferă să aibă încredere în acesta și să îl trăiască cu obstinație prin swing. Traectoria sa, de la Armstrong la Coltrane, pune în evidență o voință indestructibilă și utopică *de a fi timpul*. Swing-ul, în același timp caracteristică fizică ontologică și senzație, conciliază timpul extern și timpul intern, timpul măsurat și timpul trecut, pulsație și respirație. El este simbolul a ceea ce se interpretează cel mai profund în jazz: o posibilă mediere între corp și muzică.

Cînd Gilles Deleuze scrie că „timpul trebuie să se multiplice în fiecare clipă între prezent și trecut, care diferă unul de celălalt în natură sau, ceea ce este același lucru, multiplică prezentul în două direcții eterogene, din care una se avîntă către viitor și cealaltă cade în trecut”, face referire la Alain Gerber care afirmă: „(opera jazzistică) evoluează sprijinindu-se pe un prezent plin de trecut, pentru a se avînta către viitor”.

Cele trei temporalități sînt, deci, implicate în clipa prezentă. Ele se regăsesc în fenomenul unic al swing-ului, imagine reconciliată a timpului. Furia și neliniștea

care însoțesc interpretarea marilor creatori de jazz este, poate, conștiința trecutului și reprezintă îndoielile asupra viitorului. Dar, în ciuda trecutului încărcat și a certitudinii zilei de mâine, swing-ul afișează încrederea, chiar dacă această încredere își maschează câteodată cu greutate teama.

Swing-ul, „întâlnirea fenomenului muzical cu timpul în întregimea sa” (Alain Gerber), condiționează evoluția temporalității și a spațiului. Dar interpreții de jazz nu au ratat ocazia de a-l interoga pînă la a încerca a-l face să dispară, începînd cu *New Thing*. Definiția lui Gerber pune probleme prin *atemporalitatea* sa: dacă este evident că este vorba de o „întîlnire a fenomenului muzical cu timpul”, formularea „în întregimea sa” nu se poate justifica decît la moderni. Odată cu big-band-urile din anii treizeci, cînd jazzul este uitat în clipa prezentă, timpul este vertical, în întregime supus mișcării care mecanizează încetul cu încetul swing-ul. Muzica redevine întrebare odată cu boppers-ii, cînd bateriștii, deveniți stăpîni ai timpului, fac spațiul să explodeze și redau libertatea soliștilor. În ciuda întrebărilor revelate de o discontinuitate a spațiului și a timpului, jazzul crede încă în lume. Dar, cu izolarea disperată a lui Monk și imobilitatea lui Davis, credința se va toci încetul cu încetul pentru a se pierde definitiv odată cu Coltrane. „Faptul modern este că noi nu mai credem în lume”, scrie Deleuze. Prin Coltrane, jazzul a devenit contemplație, rit, luptă fără sfîrșit. Mai rămîne swing-ul, un swing „care vrăjește, dar static, de o reală intensitate de transă, dar lipsit în parte de acest elan, de această agresivitate care părea pînă acum consubstanțială jazzului” (Michel-Claude Jalard). Un swing epuizat, ultima legătură între lume și muzica unui Coltrane refugiat în *A Love Supreme*.

Cu această reflecție asupra modernității jazzului au revenit cîteva nume ca niște leitmotivuri. Armstrong, Ellington, Parker, Gillespie, Monk, Coltrane, Davis: tot atîția artiști care au știut să permită artei lor să se înnoiască. Dar dicționarele sînt pline de muzicieni de jazz de mică anvergură, care au stat în preajma maeștrilor, avînd ca punct comun pasiunea, bucuria de a crea, dar și o *trăire*. Această trăire nu mai este, de această dată, dimensiunea temporală dezbătută mai sus, ci un trecut comun, o identitate profundă care are ca origine sclavia. Acest „loc psihologic”, cum îl numește Michel-Claude Jalard, a servit deseori drept pretext pentru discursurile politice, în care ideologia depășea estetica. Acest mediu sociologic joacă un rol determinant. Dar creatorii au făcut din jazz o artă, pentru că au știut să îl depășească, fără a-l asculta vreodată.

CONTEXT

Ideologie și estetică

Pînă la identitatea sa cea mai profundă (swing), jazzul este, deci, o muzică de *conflicte*: conflict în interiorul timpului, între tensiune și destindere, între prezent și devenire, dar și conflictul între melodie și ritm, între tentația armoniei și spontaneitate. Apoi, pentru a lărgi și mai mult cîmpul, conflictul între albi și negri, între Europa și Africa. Jazzul este o proiecție estetizată de conflicte, „*imagine*” a dificultăților de integrare a comunității negre într-o lume în care puterea este în mîinile albilor. După tot ce s-a scris despre identitatea sa, este necesar să determinăm cu exactitate unde ne aflăm cu lectura jazzului, ca semn al comunicării interrasiiale, simbol al dorinței/respingerii unei civilizații occidentale de către oameni care se considerau a fi *în același timp* negri și americani.

Dacă se consideră, cum este cazul aici, că doar componentele africane (prelucrarea sunetului și ritmul) sînt necesare (dar nu suficiente), continentul negru este tărîmul jazzului primordial. Din întîlnirea cu Sudul Statelor Unite se va naște, încetul cu încetul, o muzică specifică, dar numai după ce a germinat într-o altă răsadniță care, prin definiție, este un melanj. Este incontestabil că fără contribuțiile europene, jazzul, așa cum îl cunoaștem astăzi, nu ar exista sau ar fi altceva.

Coliziune, apoi joncțiune a două identități muzicale, el este, de asemenea, puternic marcat de condiții sociologice

foarte particulare. Istoria sa este cea a unei integrări imposibile a oamenilor săi, a unei lupte continue pentru a exista împotriva a toți și a toate. Să existe ca ființe umane, când plantatorii nu vedeau în ei decît niște animale, să existe ca o comunitate pe pămînturile profund rasiste din Sud, să existe ca artiști când Negrul devenise destul de suficient de uman pentru a fi nostim, să existe, în sfîrșit, ca americani, când cele două războaie mondiale au dovedit că, pentru a servi drept carne de tun, culoarea pielii contează mai puțin¹. Primele două decenii de jazz (1920-1940), marcate de amuzament și de plăcere (*entertainment*) sînt în limitele suportabilului. Ea îi cere să insufle refrenelor învechite de pe Broadway un dinamism nou, un balans caracteristic. Fără ca, totuși, să recunoască în el altceva decît un avatar al muzicii unchiului Tom, al cărui umor și talent comic sînt, cum fiecare știe, contagioase. Sînt plătiți pentru a da iluzia bucuriei și a entuziasmului. Ascultător, el se va îneca, pe moment, în *show-business*. Cîteva apariții în comediile muzicale de pe Broadway îl fac chiar să viseze, că aparține mitului american.

Începînd cu bebop-ul, negrii identifică clar jazzul ca element fondator al unei culturi originale și singulare: cultura negro-americană. Primele mari revolte ale negrilor izbucnesc la Detroit, în iunie 1943, urmate, două luni mai tîrziu, de cele din Harlem. În același moment, Gillespie și Parker inventează bebop-ul, chiar dacă nu este vorba realmente de o conștientizare politică. Se mai poate, încă, vorbi de întîlniri istorice între manifestațiile de stradă și nașterea unui stil. Dar lucrurile nu mai stau

¹ Segregația în timpul celui de-al doilea război mondial va atinge un paroxism morbid; exista segregație de sînge în farmaciile Crucii Roșii!

așa douăzeci de ani mai târziu, când, după luările de poziție ale lui Charles Mingus, muzicienii intră violent în scandalul politic cu free-jazz-ul, angajându-se direct în lupta pentru drepturi civice, pînă la revoltele din 1965 la Watts (în ghetoul unde s-a născut Mingus!), Detroit, Cincinatti, Newark și asasinarea lui Malcolm X, în același an. Rap-ul, muzică populară neagră, provenită în modul cel mai direct din jazz, va fi la rîndul său implicat în 1992 în ridicarea la luptă a ghetourilor din Los Angeles. Dacă adăugăm la acest rapid tur de orizont condițiile lamentabile create muzicienilor obligați să se bată fără încetare contra unei duble alienări (ca negru și ca artist) și multiplele tentații de recuperare a jazzului, este tentant să se facă din el o muzică de luptă, cu riscul de a privilegia ideologia în detrimentul esteticii. Este ceea ce Eric Plaisance numește în *Idéologie et esthétique à propos du free jazz*, „stîngism estetic”. *Free Jazz/Black Power*, de Philippe Carles și Jean-Louis Comolli, adesea citată în aceste pagini, a apărut într-un mod radical această teză: jazzul și mai ales (dar nu numai) free-ul nu poate fi înțeles fără o lectură ideologică.

În ciuda unui militantism clar afirmat (și, este adevărat, datat), această carte, apărută în 1971, nu este reductibilă, cum a fost de multe ori cazul, la un pamflet politic. Recentele cercetări ale departamentului de studii afro-americane de la Harvard confirmă *a posteriori* această lectură rasială a jazzului. Cei care sînt numiți „New Black intellectuals” și, mai ales, Cornel West („filosof” negru, cum își spune el însuși), William Julius Wilson (sociolog) și Henri Louis Gates (director de studii) predică o atare lectură a istoriei negrilor în Statele Unite. Rasa este considerată ca o construcție socială ale cărei reguli esențiale sînt propuse de către albi. „Democrația

americană și-a constituit identitatea civică pe respingerea negrilor", notează Cornel West, după care continuă:

„Negrii înșiși poartă pe ei privirea supremației albe care îi incită să-și privească corpul cu repulsie. Trebuie să combatem această moștenire. Rasa este o construcție a modernității europene. Ea este fundamentală în constituirea științei, a înțelegerii pe care ne-o formăm despre textele religioase și despre obiectivitate”. (în *Race Matters*)

Jazzul este un element major în această căutare a unei identități a cărei cultură s-a perpetuat „prin imagine și artă”, cum afirmă Karen Dalton în *L'image du Noir dans l'art occidental*. În lumina acestor cercetări contemporane, lucrarea care le aparține lui Carles și Comolli este de o reală actualitate: free-jazzul a fost o reacție directă contra supremației albe.

Free Jazz/Black Power se articulează în jurul acestor trei părți din care prima este consacrată la două noțiuni: „apropiere culturală” și „colonizare culturală”.

Se pare că ideologia dominantă a ocultat în întregime partea africană, adică funcțională a jazzului, pentru a o reduce la o muzică distractivă, de care Occidentul avea mare nevoie.

În paralel, critica (albă), prin incapacitatea sa de a percepe fenomenul în complexitatea sa, servește orbește această ideologie, forțând această muzică, care nu este a lor, să intre în canoanele esteticii occidentale. Până în anii cincizeci, exegeții se mulțumesc să ierarhizeze arbitrar muzicienii și stilurile. Din cauza acestei complicități, un jazz care a pierdut esențialul sevei sale a devenit muzica oficială a Statelor Unite;

„(...) pentru a se face această asimilare a fost, deci, nevoie, de o conciliere, compromisuri culturale, filtraje, retopire a muzicii în chestiune, așa încât, ceea ce a ajuns

din ea la „nivelul pieței” nu mai avea mare lucru în comun cu cultura neagră. Era acceptat ca atare sau după ajustări doar ceea ce era admis din punct de vedere ideologic; restul – adică trăsăturile originale, istoria, funcția socială a acestei muzici: a fost pierdut pe drum”.

În partea a doua, Carles și Comolli demonstrează importanța contextului sociologic și politic în evoluția jazzului, punând în evidență lipsa sa de strălucire sub influența show-business-ului și rezistența anumitor muzicieni negri. A treia și ultima parte este în exclusivitate consacrată free-ului, ca o întoarcere la Africa, la origini, ca o repunere în discuție a occidentalismelor și caducitatea determinată de judecățile critice, definitiv inoperante.

Această lectură, puternic politizată, salutară în multe privințe, susținută de o erudiție remarcabilă, va fi confirmată în cele ce urmează: cinematograful va juca un rol preponderent în percepția cel puțin „orientată” a jazzului. Dar, dacă autorii rezolvă definitiv problema unei „istorii a jazzului” afirmând că nu există jazz în afara istoriei, ei nu pot evita obstacolul major: să reducă la rația minimă specificitatea nivelului estetic.

Miza ideologică a jazzului nu trebuie să ne facă să uităm că acesta este, înainte de toate, *muzică*. Nu are nici semnificat, nici referent. El nu trimite la nici o realitate concretă. A-l identifica explicit cu o cauză, oricât de respectabilă ar fi ea, înseamnă a afirma că jazzul este discurs și că acest discurs depășește forma. Înseamnă a-i da o putere pe care el nu o revendică: cea a cuvântului, în sens propriu. Se ajunge atunci la „o tentativă de reducere a fenomenului artistic la expresivitatea sa politică”. (Eric Plaisance)

A recunoaște, cum am făcut-o de mai multe ori, jazzului statutul de artă specifică, cu un loc aparte în muzica acestui secol, nu înseamnă a-i nega aspectele

sociale care au avut importanța lor la nașterea și devenirea sa. Pur și simplu, afirmația că sunetul și ritmul, izvorâte din Africa, sînt caracterele sale determinante este suficientă pentru a-l defini ca *fenomen muzical*, în condițiile neestetice ale apariției sale, care nu sînt deloc neglijabile. Carles și Comolli nu încetează să reamintească originile jazzului, insistînd asupra cîntecelor de muncă, a blues-urilor și a muzicii religioase ca unice mijloace de rezistență la teribilele condiții de viață. Dar muzica afro-americană impresionează mai întîi prin capacitatea sa de a emoționa, de a crea senzații, de a provoca o *relație estetică*. Putem să-i aplicăm fără ezitare această remarcă generală a lui Gérard Genette despre opera de artă:

„Nimic nu ne asigură că <<mesajul>> de origine a fost, prin vocație, de ordin extraestetic, nici că cel actual este, prin definiție, de ordin exclusiv estetic. Pe scurt, adeziunea funcțională sau simbolică nu este, fără îndoială, nici condiție necesară, nici obstacol de netrecut pentru relația estetică ce investește ceea ce vrea și cum vrea”².

Dar maniera prin care estetica jazzului include în forma sa chiar și o dimensiune de trăire merită un moment de zăbavă. Contestarea nu vine de la un discurs paralel, prin definiție muzicalmente incomunicabil, ci de la calități expresive excepționale.

Actul fizic, subiectivitatea, spontaneitatea fac din jazz o muzică în care dăruirea de sine este necesară calității performanței, o artă în care delimitarea și determinarea sînt fundamentale. Acest principiu de specificare, deja evocat, trece printr-o prelucrare complexă a sunetului. Apropiat cîteodată de zgomot, acesta provoacă o indispoziție. Jazzman-ul situează voit

² *L'Œuvre de l'art*, vol. II: *La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, p. 66.

interpretarea la frontiera-limită între muzică (creatoare de ordine între note și prin aceeași canalizare a zgomotului) și zgomot, semn al violenței și al dezordinii. Această expresivitate, devenită fundament al unui stil odată cu jungle al lui Duke Ellington, expresivitate deja prezentă în New Orleans, s-a transformat în agresivitate începînd cu modernii (de la Parker la Coltrane), apoi în haos sonor, metaforă a haosului lumii, în perioada free.

Dacă sunetul este primul indiciu, cel mai vizibil, al jazzului ca refuz, al doilea, care pare a decurge din primul, este imprevizibilitatea sa. Reînnoire permanentă, jazzul este o muzică de comportament, emanație imediată, la un moment precis și în condiții determinate, a personalității muzicianului, a istoriei sale, a stării sale sufletești prezente”. (Alain Gerber)

A interpreta clipa, acesta este scopul jazzului, ceea ce face prin definiție din el o artă incontrollabilă, deci periculoasă pentru o societate în care controlul este fundamental. Inutil să mai revenim asupra importanței corpului în jazz, asupra schimbului fizic între muzician și public, asupra contestărilor interne ale esteticii sale: contestare a notei, a locului său în armonie și a „justeții” sale, contestare a regularității ritmice, contestare a ceremonialului muzicii serioase (a se vedea lipsa de respect și umorul „conducerii orchestrei” lui Dizzy Gillespie, prea des și prea ușor asimilate bufoneriilor).

Toate aceste calități converg pentru a face din jazz o muzică expresivă, dar acest cuvînt își pierde, din fericire, orice conotație romantică. La marii creatori nu există lirism facil sau elocvență insistentă, ci expresia unei angoase, a unui raport cu lumea, raport care poartă durerea poporului negru, nici o etalare complezentă de pasiuni, ci o pudoare discretă confirmată de un umor

niciodată absent, o speranță secretă că mai este încă posibilă credința în om.

Această credință se regăsește în tratarea materiei sonore, refuz al idealismului și prezența corpului, refuz al fugii și al uitării: sunetul ancorează jazzul în realitatea oamenilor. Încredere în tot ce este omenesc, dar și încredere în timp, așa cum am arătat înainte: trecutul, prezentul și viitorul se amestecă în timpul jazzului, acest timp numit *swing*, al cărui mister este semn al creației și face din muzica afro-americană o artă, singura legată în asemenea măsură de destinul unui popor, de o *trăire*.

Elementele determinante ale jazzului sînt, deci, purtătoare ale unei ideologii, dar aceasta este integrată și transcedentată de opera jazzistică. Fiind confundat fără încetare cu niște discursuri, jazzul este redus la o muzică sociologică, făcînd din muzicieni patetice sume ale abjecțiilor suportate de-a lungul istoriei lor. Dar adevărul este exact la polul opus: jazzul este demnitatea omului negru, un om vertical și liber. Muzica sa îi conferă statutul de ființă umană.

După Gilles Deleuze, opera de artă nu este un instrument de comunicare. Ea nu conține în mod strict nici o informație. Dar există o afinitate fundamentală între opera de artă și *actul de rezistență*. Această parte de rezistență a jazzului rezidă în imposibilitatea de a separa clipa privilegiată a acestei creații de încărcătura expresivă pe care ea o presupune.

Dualitatea swing-ului, în același timp tensiune și destindere, contopește în această clipă expresia unei neliniști și încrederea în timp. Jazzul este tot timpul în căutarea acestui echilibru: cînd sacrifică tensiunea își pierde agresivitatea pînă la a privilegia o euforie factică; cînd, invers, o favorizează cu exces, riscă să se piardă

într-o violență paroxistică. În această oscilație, el nu uită niciodată durerea, depășind-o în același timp.

Jazzul devine mască prin acest dublu rol ambiguu jucat de aceasta în civilizațiile africane: a revela și a deghiza. Jazzman-ul își exprimă angoasa, voalînd-o în același timp, eliberîndu-se de ea, transcendînd-o. Este modul său de a spune neînțelegerea lumii, celebrînd în același timp cultul acestei lumi, de a spune neliniștea sa fără să-și piardă încrederea, încredere care hrănește subiectivitatea fundamentală a muzicii sale.

În jazz există această dublă rezistență la uitare: rezistența umană și rezistența operei de artă. Și, în acest refuz, în această luptă împotriva alienării, artistul reușește în opera sa să concilieze ideologia și estetica. Unii văd în aceasta o formă de pudoare. Dar, în fața conotațiilor rușinoase și jenante ale acestui cuvînt, noi îl preferăm pe cel de grandoare, căreia îi adăugăm, o dată în plus, modernitatea:

„(...) ne putem întreba dacă arta contemporană, obișnuindu-ne cu o continuă ruptură a modelelor și a schemelor (...) nu ar îndeplini o funcție pedagogică precisă, dacă nu ar exista o funcție eliberatoare. Dacă ar fi așa, arta contemporană ar ținti dincolo de gusturi și de structuri estetice și s-ar insera într-un discurs mai vast: ea ar reprezenta pentru omul modern o posibilitate de salvare, calea către o recucerire a autonomiei, la dublul nivel al percepției și al inteligenței”. (Umberto Eco, *Opera deschisă*)

Cu siguranță că Umberto Eco nu se gîndea la jazz cînd a scris aceste rînduri. Și, cu toate acestea, ce muzică a știut să exprime mai bine decît jazzul convulsiile lumii moderne? Ea reunește țiپetele care au marcat arta secolului al XX-lea: după țiپătul lui Munch, în 1893, țiپătul lui Wozzeck de Berg, țiپătul viceconsulului din *India Song*

de Marguerite Duras și țipătul lui John Coltrane. Cîte țipete, atîtea semne: de-acum înainte este imposibil să concepi Arta în afara Istoriei, ca un dincolo de lume.

Pentru jazz, lumea înseamnă, înainte de toate, teribilele condiții de viață ale poporului său, dar este încă o lume frământată de tulburările fără precedent de la sfîrșitul secolului XX. Locul-simbol al tuturor acestor tulburări, orașul, este, de asemenea, locul jazzului.

Urbanitate

Istoria jazzului este indisociabilă de creșterea puterii orașelor americane. Dar, înainte de a invada marile metropole industriale din Nord, el va înflori în forfota din New Orleans. Din 1803 pînă la războiul de Secesiune, terenurile virane din nord-vestul orașului au fost rezervate negrilor pentru a le permite să practice liberi muzica și dansul. Nu din exces de liberalism a autorizat puterea albă aceste reuniuni duminicale. Era vorba, mai degrabă, de a pune un obstacol practicilor voodoo, cult al cărui centru era orașul și care era un amestec de obiceiuri magice, de vrăjitorie și de elemente împrumutate de la ritualul creștin. În ciuda interdicțiilor, acesta continua să se propage prin societățile secrete. Presimțind pericolul pe care îl reprezentau aceste incontrollable ceremonii, autoritățile au preferat să cedeze negrilor o parte din cartierele de nord, care au căpătat astăzi numele de Congo Square (acest loc, numit astăzi Beauregard Square, face parte din Louis Armstrong Park) și a devenit un refugiu pentru sclavi. Mărturia clarinetistului Sidney Bechet este prețioasă: „Sclavii se reuniau în fiecare duminică – era singura lor zi liberă – bunicul meu făcea tobele să răsunе, bătea ritmul pe tobele din square, alții îl numeau Congo Square și pe acest teren vast sclavii se îngrămădeau în jurul

bunicului meu și al tobelor sale (...). Și veneau toți oamenii, chiar și albi, chiar și stăpîni”.

Acolo a germinat o anumită idee despre ceea ce va fi jazzul; în acest oraș cu o populație eterogenă, unicul loc în care muzica este prezentă peste tot, oraș de imigrație, unde s-au întâlnit francezi, spanioli, anglo-saxoni, sclavi și descendenți ai sclavilor, dar și descendenți ai italienilor, olandezilor, grecilor sau irlandezilor, oraș al metisajului, mai ales între francezi și spanioli, în ciuda interdicției căsătoriilor mixte. Acestea au fost la originea acestei clase intermediare: „creolii de culoare”. Pînă la sfîrșitul războiului (1865), ei se bucurau de un statut particular care le dădea privilegii, mai ales cel de a putea exercita meserii interzise negrilor.

Mulți dintre ei erau proprietari de plantații. Dar, odată pacea revenită, autoritățile din Louisiana au decretat că orice persoană avînd o origine neagră, oricît de îndepărtată ar fi fost ea, era considerată ca fiind neagră și, deci, deposedată de bunurile sale. Această bruscă regresie socială a antrenat o sudare „forțată”, un șoc între două tradiții muzicale, una foarte marcată de muzica europeană, cealaltă de către reminiscentele africane. Toate acestea stau, probabil, la originea acestei aculturații care va da naștere jazzului.

Putem urmări istoria sa de-a lungul metropolelor pe care le-a cucerit după primul război mondial. Prima dintre ele este Chicago, unde numeroși negri au emigrat pentru a găsi de lucru. Împreună cu ei, muzicienii care nu mai aveau de lucru după închiderea în 1917 a Storyville³, cartier din New Orleans.

³ În 1896, Sidney Story, consilier municipal la New Orleans, a supus la vot o hotărîre potrivit căreia prostituția nu mai era autorizată decît în două cartiere, dintre care unul a luat numele de Storyville.

La Chicago, la 27 februarie 1917, *Original Dixieland (Jass) Band* gravează primul disc de jazz. Tot acolo, între 1925 și 1927, au loc înregistrările legendare *Hot Five* și *Hot Seven* ale lui Louis Armstrong. Orașul va da numele său stilului *Chicagoans*⁴, începând cu marele trompetist alb Bix Beiderbecke. Două orașe mari îi vor succeda în a fi capitale ale jazzului. Mai întâi New York, care va vedea apogeul big-band-urilor în anii treizeci, apoi apariția bebop-ului la începutul anilor patruzeci. Dar și Kansas City, impregnat de blues, care va marca într-un mod durabil stilul marii orchestre a lui Count Basie și, prin ea, tot jazzul ce urma să vină. Los Angeles va deveni la rândul său un loc important, mai ales odată cu apariția cinematografului vorbit și ascensiunea Hollywood-ului, care oferă muzicienilor slujbe în studio. După al doilea război mondial, el devine unul din centrele foarte importante ale vieții jazzistice, odată cu venirea lui Charles Mingus, apoi a lui Charlie Parker, între 1945-1947. Dar la sfârșitul acestui deceniu, triumful lui *Dixieland Revival*⁵ va da la o parte pe moderni. Tot în același oraș va apărea în anii cincizeci stilul *West Coast*,

În 1917, Marele Comandament al Marinei a făcut presiuni asupra municipalității pentru a închide acest cartier care atenta la moralul trupelor. Închiderea devine efectivă la 1 noiembrie 1917, la 12 noaptea; muzicienii care lucrau în numeroasele cabarete din Storyville au fost astfel constrânși la exil.

⁴ *Chicagoans*: școală a muzicienilor albi pasionați de muzica neagră, dar și foarte influențați de căutările armonice apropiate de impresionistii francezi (Debussy, Ravel). Sensibilitatea lor este mai rafinată, mai puțin rustică decât cea a muzicienilor negri.

⁵ *Dixieland*: stil originar din New Orleans, apropiat de stilul New Orleans, dar practicat de către muzicieni albi. După anii patruzeci va cunoaște o remarcabilă renaștere.

esențialmente alb. Mai multe metropole, printre care din nou New York-ul și Chicago, dar și Saint Louis, vor vedea, un pic mai târziu, născându-se free-jazzul.

Acest rapid itinerar este suficient pentru o definiție a jazzului ca o muzică urbană, a cărei evoluție este în legătură directă cu viața marilor orașe americane. Această specificitate ancorează, odată în plus (dacă mai era nevoie), jazzul într-un secol al XX-lea de intensă deruralizare. Dacă la începutul acestui secol doar douăzeci și două de procente dintre negri locuiau în orașe, în curînd vor fi, după exodurile masive de după cel de-al doilea război mondial, șaizeci de procente (o creștere de două ori mai rapidă decît populația albă).

Orașul este un element major în analiza miturilor americane. Cucerirea de noi spații, mit original, a fost glorificată prin unul din genurile majore ale cinematografului: westernul. Muzica acestor westernuri este un echilibru, cîteodată foarte subtil, între teme provenite din melodiile populare americane și aranjamentele postromantice (majoritatea compozitorilor și a directorilor muzicali de la Hollywood sînt originari din Europa de Est, ceea ce va influența stilurile). Masa orchestrală este pe măsura mijloacelor puse la bătaie de puternicele studiouri hollywoodiene. Dar verticalitatea orașelor a înlocuit încetul cu încetul orizontalitatea pămînturilor de cucerit. Încă de la începutul secolului „romancierii vor ține seama de acest nou spațiu generator al unui alt mit: puterea. La sfîrșitul anilor douăzeci, un gen literar care va deveni repede gen cinematografic va pune în scenă acest mit. Cinematograful „negru” (în sensul de film polițist) va răspunde romanului „negru”. Și, odată cu el, jazzul. Ambiguitatea cinematografului „negru” va succeda maniheismului westernului. Orchestra de jazz (cu de

neevitatul saxofon) va înlocui luxuriantele formații de studio. Asocierea jazz/cinema „negru” va fi la originea multor clișee, dar acum este vorba de a înțelege de ce o muzică ale cărei rădăcini profunde se găsesc în vastele spații africane a devenit o muzică a orașului.

America glorifică *self made man*-ul, fără a renunța la nostalgia pentru cowboy. În Statele Unite orașul este, în același timp, un simbol al reușitei, dar și un loc al perdiției, un simbol al puterii, dar și al nemiloasei căutări a acesteia. Jazzul va fi întotdeauna asociat orașului tenebros și periculos, antieroului, *looser*-ului prins în plasa marelui oraș. Și aceasta pentru un prim motiv „istoric”: el însuși a crescut „în această răsadniță a viciului, ilegalității și corupției”. (Jacques B. Hess)

Dacă este adevărat că numeroși muzicieni din New Orleans își câștigau viața în bordelurile din Storyville, legenda tenace, care face din aceste locuri de plăcere unica scenă de gestație a jazzului, este cel puțin eronată. Ocaziile de a cînta erau atunci atît de numeroase, încît este prezumțios să se emită fără rezervă ipoteza potrivit căreia doar bordelurile ar fi avut privilegiul de a suscita întâlniri fructuoase pentru muzica ce va veni. Realitatea muzicală de la New Orleans la cumpăna dintre secole tinde mai degrabă să facă din stradă și din serbările în aer liber adevăratele centre vitale ale practicii colective.

Începînd cu anii douăzeci, jazzul se retrage încetul cu încetul în cabarete. După instaurarea legilor asupra prohibiției alcoolului (1919-1933), locurile unde circulau licorile interzise erau aceleași în care puteau fi auziți cîntînd muzicienii negri. Imaginea jazzului va fi, și pe bună dreptate de această dată, asimilată cluburilor unde domnește corupția. Debutul „vîrstei sale de aur” coincide cu creșterea în putere a gangs-urilor, mai ales la New

York și Chicago, dar și la Kansas City. Apetitul gangsterilor pentru jazz permite muzicienilor să cînte în localurile la modă. Imensele dancing-uri necesitau orchestre din ce în ce mai importante (sonorizarea era încă la primii pași). Alămurile cresc atunci cu două sau trei unități, lucru care nu a rămas fără consecințe stilistice. Era nevoie de talentul unui Duke Ellington pentru a nu se face concesii facilului: aranjorii, pentru a obține necesara creștere a puterii, se mulțumesc adesea să opună sistematic secțiunile. Se cîștigă în eficiență ceea ce se pierde cu larghețe în subtilitate. Aceste mari formații sînt întreținute prin „mecenatul” lui Al Capone (care se știa că strecura un bilet de o sută de dolari în buzunarul pianistului Earl Hines, cînd acesta dirija orchestra de la Grand Terrace Cafe la Chicago) și al celor cointeresați. Aceștia au permis existența big-band-urilor cu personal stabil și perfect rodat. Marile formații ale lui Count Basie, Duke Ellington, Jimmie Lunceford sau Cab Calloway nu au putut atinge perfecțiunea decît grație stabilității efectivului orchestral. Deci, la *Cotton Club* (deschis în 1923 de către gangsterul Owney Madden) și la *Kentucky Club* din Harlem, la *Grand Terrace Ballroom* din Chicago sau la *Reno Club* din Kansas City, sferele sus-puse ale prohibiției, se va consolida popularitatea jazzului.

După show-business-ul înfloritor din anii treizeci, avînd ca fundal luarea puterii în orașe de către lumea interlopă, jazzul va găsi un nou suflu în pivnițele din Harlem. Am evocat deja aici cît este de indisociabilă istoria muzicii afro-americanilor de cea a oamenilor săi. Și la bine (participarea corpului, o omenie esențială, însușirea suferințelor poporului negru), dar și la rău: imaginea jazzului va fi de acum încolo (și pentru multă vreme) asociată cu viața foarte dificilă a muzicienilor și,

mai ales, consumului de droguri. Fie că este vorba despre Parker sau Davis, Coltrane sau Monk, toți „greii” vor avea probleme de alcool și/sau de heroină.

New Orleans și Storyville, era swing și gangsterismul, bebop-ul și stupefianțele, free și violență politică: jazzul începe să aibă un miros ciudat. Pentru a-l reduce la această imagine deloc flatantă, cinematografia a avut și ea o contribuție însemnată. Dar, pentru a demonstra că el este efectiv muzică a orașului, trebuie să depășim clișeele și să căutăm în altă parte. Motivele profunde ale acestei asocieri există. Dar ele sînt mai mult în estetica sa, decît în „istorioara” sa.

Jazzul poate fi considerat ca un reflex al unei anumite tentații a Americii, ca un simbol al voinței de a exista într-un univers ostil. Orașul, „reducție microscopică a universului american”, cum îl numea Alain Lacombe în *Le roman noir américain*, este locul închis unde realitatea unei severe segregatii devine imaginea concretă a unei societăți definitiv fracționate. Ambiguitatea jazzului, această stare intermediară multiplă și esențială, nu este decît reflexul dublei identități a marelui oraș, loc al puterii și al singurătății. Anii treizeci vor glorifica orașul vertical, avînd ca figură emblematică *Empire State Building*, inaugurat în 1931. Tot în acei ani, muzica neagră s-a lăsat încetul cu încetul închisă în scheme verticale impuse de estetica dominantă. Ea este atunci oglinda unei lumi cangrenate în care, în spatele sclipirii amăgitoare, roade răul. Surîsul complezent al muzicienilor big-band-urilor nu reușește să ascundă durerea poporului negru, principala victimă a crahului bursier din 1929. Revolta va veni dinspre bebop, care se va naște în subteran, departe de sclipirile amăgitoare ale orașului și va fi semnalul recuceririi spațiului de improvizație și al libertății în timp.

Pentru Gilles Deleuze, după cel de-al doilea război mondial, „(...) orașul nu mai este privit de sus, nu mai este orașul în picioare, cu zgîrie nori și imagini filmate de jos în sus, pentru a deveni orașul culcat, orașul orizontal sau la înălțimea omului, unde fiecare are propria sa afacere, pe cont propriu”.

Odată cu bebop-ul, jazzul urmează evoluția orașului, participă activ la repunerea în discuție a visului american. Omul negru nu este omul zgîrie-norilor, el este omul ghetourilor, al acestui „oraș culcat”. Odată cu bebop-ul, orizontalitatea cucerește puterea și, împreună cu ea, o nouă manieră de interpretare. Formația restrînsă permite muzicii să revină la „înălțimea omului”: fiecare membru al combos-urilor are propria sa libertate de acțiune, dar, de această dată, în cadrul unei reale creații colective în care hazardul își reintră în drepturi. Orașul este și locul în care individul este confruntat cu o comunitate, locul „dialecticii complexe între individual și colectiv”, cum scrie Alain Gerber în *Les Cahiers du jazz*, nr. 13, în legătură cu jazzul.

Această recucerire a orizontalității, în momentul în care negrii devin conștienți că jazzul face parte din istoria lor, este semnul unei puternice dorințe motivate de nostalgia spațiului mitic african: cea de a părăsi spațiul închis al orașului. Secreție a lumii moderne, jazzul, evoluînd odată cu ea, marchează o posibilă adaptare la ea. Dar, prin invocările sale, adesea inconștiente, a magiei acestui altundeva pierdut, el este și semn de refuz al dezumanizării acestei lumi. Devenind o muzică protestatară, jazzul își asumă contradicțiile societăților industriale.

Bop-ul va privilegia ideea de viteză, de competiție în orașul devenit emblemă a modernității și puterii: New York, *The Big Apple*. Timpii extrem de rapizi și schimbări

armonice din ce în ce mai complexe îi pun în dificultate pe muzicienii mai puțin căliți. Este legea celui mai tare: cei care nu au tehnica necesară sînt eliminați. Imprevizibilitatea frazei și o ritmică în mod constant în alertă, *neterminarea*, sînt imaginea acestui oraș în constantă evoluție, în care totul este posibil, necesitînd o capacitate remarcabilă de adaptare. Muzică neliniștită și violentă, bebop-ul își va asuma insecuritatea marelui oraș, dar și vitalitatea și energia sa. Și nu este o întîmplare că marile revolte urbane din anii șaizeci sînt contemporane cu exasperarea free. Jazzul este în lume: „este realismul instantaneu al talazului percepțiilor sale și al ideilor pe care muzicianul de jazz le traduce pe instrumentul său”, fiind efectiv imposibil să negăm legăturile istorice și estetice care leagă muzica neagră de orașul american.

Primele concentrații umane de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și, mai ales, din secolul al XX-lea au luat naștere odată cu primele revoluții industriale. Era *reproductibilității tehnice*, dragă lui Walter Benjamin, a avut consecințe considerabile asupra istoriei artei. Este sigur că dezvoltarea jazzului, muzică ireductibilă la scriitură, ar fi fost diferită fără această invenție care va revoluționa secolul: înregistrarea.

Artă și industrie

Secolul al XX-lea va fi martorul perfecționării progresive a două mijloace de reproducere tehnică, două mijloace de înregistrare, care vor bulversa accesul la opera de artă: unul al imaginii, fotografia, celălalt al sunetului, fonograful. Invenția lui Niepce, perfecționată de Daguerre, precedă cu cîteva zeci de ani fonograful cu cilindrul lui Edison, înregistrat la 19 decembrie 1877 (după tentativa lui Leon Scott în 1861 – fonograful – și

cea a lui Charles Cros, care înregistrează paleofonul în 30 aprilie 1877). Dar de abia în 1914 este gravată prima simfonie: a V-a de Beethoven, sub conducerea lui Arthur Nikish, cu trei ani înaintea înregistrării istorice a lui *Original Dixieland Band*, în 30 ianuarie 1917, la New York. Primul motiv al acestor întârzieri este foarte proasta calitate a materialelor utilizate și a transmisiei prin microemițătoare. A doua, o conștientizare foarte tardivă a posibilităților de duplicare.

„Edison însuși (...) își prezenta invenția ca fiind un stenograf reproducător de cuvinte, înregistrator de discursuri, făcut pentru a fixa reprezentarea și nu pentru a o multiplica”. (Jacques Attali)

Charlie Chaplin își amintea că sunetul mecanic era înainte de toate un mijloc de difuzare a discursului puterii, după ce și el, la rîndul său, va accepta – tîrziu – cinematograful sonor, în „Timpuri Noi” (1936).

A trebuit să vină anul 1925 pentru a asista la înmulțirea editorilor fonografici: utilizarea noilor procedee electrice ameliorează considerabil fiabilitatea și claritatea reproducerilor. Piața discului se dezvoltă atunci rapid, transformînd muzica populară în miză comercială majoră, în *marfă*. Jazzul își face apariția în momentul în care „muzica devine o industrie și consumul său încetează de a mai fi colectiv”. (Jacques Attali)

Cu această evidență: „pentru a acumula profit trebuie să vinzi semn stocabil, și nu numai un singur spectacol”.

Într-un text din 1937, intitulat *Sur la musique populaire*, T. W. Adorno analizează cum producția industrială de masă și difuzarea pe scară mare a refrenelor de varietăți și de jazz implică o inevitabilă standardizare. Mai întîi la un nivel structural: „(...) ceea ce este complicat nu funcționează niciodată prin sine însuși, ci doar ca

deghizare sau înfrumusețare în spatele cărora poți întotdeauna să întrezărești schema”.

Muzica funcționează atunci pe recunoaștere și „trebuie ca ea să fie <<stimulată>> deviind puțin de la muzica <<naturală>>, dar menținând supremația acesteia asupra acelorași deviații”.

Adorno insistă asupra unei pseudoindividualizări care dă auditoriului iluzia libertății (luând ca exemplu „pretinsele improvizații” din jazz), înainte de a examina promovarea, care „are ca scop spargerea rezistenței la „întotdeauna asemănător”, necesitînd „o terminologie de pseudoexperți” al căror sesam este cuvîntul *swing* (și cuvîntul jazz a devenit obiect de negoț: să cităm ca exemple concrete parfumul *Jazz*, o linie de haine cu același nume sau stilul de muzică misterios numit *acid jazz*). Finalitatea este de a crea auditoriului deprinderi de ascultare, avînd la bază „acest principiu implicit pe care ajunge să-l repeți pentru a-l face cunoscut și acceptat”.

Contrar muzicii clasice, „recunoașterea devine un scop, ea nu mai este un mijloc” și identificarea face încetul cu încetul loc apropierei. Adorno consacră ultima parte a acestui text muzicii populare și timpului liber, aceste nevoi de distracție, legate „de lumea producției, de procesul de raționalizare și mecanizare a muncii”. Astfel, „toată sfera divertismentului comercial ieftin contribuie la confortul psihologic al maselor, scutindu-le de efortul unei participări (a asculta și a vedea), fără de care nici o receptare a artei nu este posibilă”.

Autorul trage concluzii despre muzica devenită ciment social, mijloc de adaptare la societatea modernă, insistînd asupra ritmurilor („cultul mașinii pe care îl evocă ritmurile neîncetate ale jazzului”) și uitării, în refrenele sentimentale, purtătoare de visuri hollywoodiene.

În acest text pasionant, Adorno face dovada unei mari lucidități când este vorba despre fabricarea produselor culturale de consum de masă. Studiul său anunță marile curente muzicale ale deceniilor ce vor veni, fie că este vorba despre rock, pop sau alte new-wave-uri sau techno ale anilor nouăzeci. De altfel, un surogat de blues, și jazz-rock-ul va deveni, printr-un furt din muzica neagră, exemplar pentru puterea mașinii industriale americane. În schimb, este imposibil să fii de acord cu autorul când opune cu violență muzica serioasă jazzului, luându-l ca exemplu pe Beethoven pentru prima și pe Benny Goodman, Paul Whiteman, ba chiar obscurul Guy Lombardo și melodiile de film cu Ginger Rogers (!) pentru jazz. Dacă, în 1937, Adorno nu putea decât să ignore bop-ul, el nu îi citează niciodată pe Duke Ellington, Count Basie sau Louis Armstrong, muzicieni de o altă ținută, reducînd muzica neagră la cîteva șansonete seducătoare.

Jazzul va dovedi, totuși, de-a lungul întregii sale istorii, că a știut să se servească de industria discului pentru a se dezvolta, pentru a-și face cunoscuți creatorii și să cucerească publicul fără ca prin aceasta să și-l piardă. Chiar dacă s-au rătăcit cîteodată în capcanele comercializării excesive, marii muzicieni de jazz au revenit întotdeauna pe scenă, în vîltoarea riscurilor. Începînd cu bop-ul, jazzul va găsi un nou suflu în reacția contra show-business-ului. Mișcarea free va încerca să creeze o economie paralelă, cu propria rețea de producție. Această încercare (care a fost un eșec) dovedește voința de a nu ceda unui sistem în care orice operă este marfă. Jazzul este o artă în care repetiția nu a depășit niciodată definitiv reprezentăția. Și, prin aceasta, el este rezistență la industria culturală.

Dar ambiguitatea este foarte reală: artă a performanței, el își datorează existența reproducerii tehnice, industriei discului. Evoluția sa este indisociabilă de invenția lui Edison. Fără disc, difuzarea sa (impregnarea) și conservarea sa (memoria) ar fi fost imposibile, precum și consecințele evidente asupra esteticii sale. Nesupus prin esența sa scriiturii, singura prelevare de amprente, singura urmă posibilă a unei performanțe jazziste este înregistrarea. Toate operele s-ar fi pierdut chiar în momentul creării lor, fără această posibilitate nouă de a grava timpul în ceară. Constrângerile nu împiedică primele discuri să fie documente prețioase. Muzicienii trebuiau să-și limiteze prestația la numărul de minute de înregistrare tehnic posibile pe o față de disc la turație 78: trei minute pentru un diametru de 25 cm, patru minute și jumătate pentru 30 cm și aceasta într-un studio, și nu în condițiile reprezentațiilor publice. A fost nevoie de tot geniul lui Louis Armstrong pentru a monta în câteva zeci de secunde giuvaierurile *Hot Five* și *Hot Seven*. De abia odată cu folosirea magnetofonului în anii cincizeci și apariția discului L.P. a apărut, în sfârșit, posibilitatea de a reproduce, aproape fără limită de durată, performanțele în integralitatea lor.

Exceptând aceste imperative materiale, cel mai difuzat jazz înregistrat va fi adesea cel mai consensual, cel care poate seduce cel mai mult. Surprinzătoarele lacune ale lui Adorno dovedesc opțiunea producătorilor de discuri, care preferă să promoveze *entertainment*-ul alb, mai degrabă decât orchestrele de negri. Industria culturală supune estetica la imperativele comerciale și, dacă anii treizeci marchează domnia aranjorilor (al căror rol este perfect analizat de către Adorno), deceniile următoare nu vor dezminți neîncrederea suscitată de curentecele mai radicale din jazz.

Dincolo de comerț, reproducerea tehnică pune problema raportării la operă. Discul a autorizat un alt acces la jazz, atât din partea muzicienilor înșiși, cât și din partea publicului: „(...) o reproducere fidelă a unei performanțe muzicale sau teatrale poate fi ocazia sau mijlocul unei percepții mai corecte și a unei relații estetice mai complete sau mai intime decât „lucrul” cunoscut chiar în condițiile, adesea mediocre, ale unui contact direct” (Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*). Înregistrarea a făcut posibil raportul solitar al spectatorului-auditor cu muzica, a permis „originalului să meargă în întâmpinarea celui care îl primește”. (Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*)

Din această „deplasare” a operei, din această nouă accesibilitate au luat naștere nevoi noi care au inversat raportul dintre reprezentație și repetiție. Începînd cu anii cincizeci, concertul s-a transformat în instrument de promovare a discului. Reproducerea de o acuratețe perfectă a înregistrării în public a devenit gaj al perfecțiunii. Recunoașterea confortabilă a depășit definitiv descoperirea. Jazzul nu face întotdeauna excepție de la aceasta, dar el a știut să păstreze farmecul spectacolului, necesara comuniune între muzicienii și spectatorii conștienți că important este *hic et nunc*-ul interpretării. Muzică vie, jazzul a rămas la fel și astăzi prin numeroasele cluburi și festivaluri al căror succes este în continuă creștere, chiar dacă mișcările *revivals* și absența inovațiilor pot să ne facă să ne gîndim că și el s-a lăsat cîștigat de confortul repetiției. În celebrul text sus amintit, Walter Benjamin afirmă că această reproducere antrenează o pierdere de autenticitate a operei, a *aurei* sale: „(...) un *lucru* scapă reproducerii, oricît de perfectă ar fi ea: *aici*-ul și *acum*-ul operei de artă – existența sa

unică în locul unde se găsește (...). *Aici-ul* și *acum-ul* originalului constituie conceptul originalității sale”.

Jazzul revendică acest *aici* și *acum*, acest timp trăit, ca fundament al esteticii sale. Dispărînd în aceeași clipă, el refuză capitalizarea, stocarea timpului și repune în discuție salvabilitatea unei muzici în care corpul joacă un rol preponderent. Or, odată cu înregistrarea, senzualitatea, erotismul, densitatea raportului fizic între muzician și instrumentul său sînt în mare parte pierdute. Numai discurile înregistrate în public reușesc să păstreze o parte din această violență, din această energie. Doar clipele „furate” pot să ne facă să uităm ceea ce Olivier Revault d’Allonnes numește în *Beethoven et le jazz* „tehnica polițistă a înregistrării”. Și jazzul este o artă modernă prin lupta sa împotriva pierderii auri: fără a refuza tehnicile secolului XX, el încearcă să mențină partea vie, a „în prezent-ului”. Cum scrie Youssef Ishanghpour în *Aux origines de l’art moderne*, recunoscîndu-și datoria față de o descoperire fără de care aventura sa nu ar fi fost posibilă, jazzul a știut să își păstreze capacitatea de invenție, să găsească un echilibru între beneficiile acestei „cuceriri a ubicuității” și amenințările de pierdere a identității.

Jazzul a conservat o parte de ritual care îi apără adevărul. Această parte de ritual este datorată în același timp tradiției orale din care provine și dimensiunii sacre, revendicate de către toți autorii. „Valoarea unică în geniul său a operei de artă „autentice” își are fundamentul în ritualul unde ea a avut valoarea de utilizare primară și originară”. Jazzul nu a renunțat niciodată la partea sa de magie, devenită în contact cu continentul american parte de religios. El este un echilibru între cele două praxisuri definite de către Benjamin: ritualul și politica. A afirma că omul este

întotdeauna în centrul creației jazzistice, că este imposibil să separe corpul său de această creație înseamnă a afirma că aura există încă. Aici găsim maniera sa de a lupta împotriva industriei culturale, împotriva operei devenite marfă, de a proteja această imediatitate care i-a fascinat foarte mult pe creatorii acestui secol.

Model?

Încă din perioada postbelică, muzica neagră, care nu era încă jazz, a suscitat curiozitatea intelectualilor parizieni. În 1918, Jean Cocteau compara jazzul cu un „uragan de ritmuri și de tobe, un fel de catastrofă îmblânzită”, în timp ce Michel Leiris își va aminti că „(...) în perioada care a urmat ostilităților, jazzul a fost un semn de aliere la cerințele zilei, un stindard orgiastic.

El acționa magic și modul său de influență poate fi comparat cu o posedare (...). Brasat în violentele valuri de aer cald tropical, prin jazz treceau destule duhori ale civilizației terminate, ale umanității ce se supunea orbește mașinii, pentru a exprima atât de total că starea de spirit a cîtorva dintre noi, cel puțin, este încă posibilă: demoralizare născută din război, mai mult sau mai puțin conștientă, uluire naivă în fața confortului și a ultimelor strigăte ale progresului, gust pentru decorul contemporan a cărui inutilitate o presimțeam într-un mod confuz, abandon la fericirea animalică de a suporta influența ritmului modern, aspirație subiacentă la o viață nouă, unde un loc mai larg va fi făcut tuturor candorilor sălbatice a căror dorință, încă complet informă, făcea ravagii în noi”. (*L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939)

Leiris rezumă perfect ceea ce a fost jazzul în cartierul Montparnasse în anii douăzeci. Noua muzică, venită din

America, era în același timp semn al modernității și expresie a dorinței. Intelectualii vedeau în el, în mod confuz, o posibilă împăcare între spirit și corp, între o gândire pe care ei o voiau de avangardă și magia ritmurilor venite de aiurea: „Spectacolul sosea, de altfel, la timp. Această conjuncție a *farmecelor* batrînei Africi și a spiritului modern este una dintre răscrucile din 1925 și totodată o întâlnire”, scrie Joseph Delteil în *La Deltheillerie*. Entuziasmul a fost declanșat nu atât de conștiința nașterii unei noi estetici, cât de atracția un pic folclorică pentru un exotism puternic impregnat cu erotism. Clarinetul lui Sidney Bechet, muzician în orchestra de la *Revue negre*, în 1925, era departe de a suscita același interes ca și corpul lui Josephine Baker, „Venus cea neagră”, și al „dansului său sălbatic”. Dar, dincolo de această prospețime și de această euforie salvatoare, de această lume pitorească ce își impunea diferența, elitele au avut câteodată intuiția că noua muzică avea legături cu mișcările artistice contemporane. După premiera de la *Revue*, un jurnalist a scris în *Le Gaulois*: „(...) imaginați-vă o expoziție cu tablouri cubiste sau unul dintre afișele ultramoderne ce pot fi văzute pe zidurile noastre, care ar căpăta viață subit”.

Mișcarea Dada și suprarealiștii (printre care Leiris și Philippe Soupault), care repun în discuție concepția clasică despre artă, văd cu un ochi foarte bun această muzică subversivă care invadează scena pariziană. Jazzul va fi receptat ca un model de contracultură, fără a-i influența, însă, realmente pe prietenii lui André Breton, ale cărui cercetări asupra scrierii automate au fost, *a posteriori*, comparate cu improvizația din jazz. Este mai just să se spună că a fost un loc de întâlnire, un stimulent: în afară de Schaeffner, nu mulți au fost cei care au văzut în jazz altceva decât un divertisment, o sărbătoare păgînă.

Elogiile de atunci, marcate de un primitivism apropiat adesea de rasism, sînt mărturia unei curiozități, a unei atenții particulare. În ciuda numeroaselor neînțelegeri, jazzul va marca încetul cu încetul timpul său și va inspira numeroși artiști.

Mizele estetice ale curenților picturale ale acestei prime jumătăți a secolului suscită întrebări care au, cu reculul necesar, legături de rudenie evidente cu jazzul. Cubismul, bineînțeles, dar și explozia de culori a fovismului, al cărui reprezentant ilustru, Henri Matisse, va compune în 1943 cele douăzeci de guașe decupate din cartea numită *Jazz*. Trebuie să cităm și contrastele violente ale tablourilor lui Fernand Leger sau cercetările asupra gestului ale suprarealistului André Masson, care preced și inspiră dripting-ul lui Jackson Pollock. Acesta, împreună cu Willem De Koonig, alt maestru al *action painting*-ului, își fondează arta pe o spontaneitate gestuală, o nonpremeditare a gestului de a picta, apropiată de improvizația și de talentul corpului boppers-ilor, de performanță.

După cel de-al doilea război mondial, scriitorii fac direct referință la jazz și încearcă, cu mai mult sau mai puțin succes, să facă scriitura să „jazzeze”. Este vorba despre Jean-Paul Sartre în *Nick's Bar, New York City*, Louis Ferdinand Celine în *Guignol's Band*, Boris Vian, bineînțeles (mai ales în *Spuma zilelor*), și, mai aproape de noi, Alain Gerber sau Jean Echenoz. „(...) sînt perfect conștient de ceea ce datorează scriitura mea jazzului, lui Monk mai ales, pentru construcția frazei, atacul său, ritmul său interior, sincopile sale, decalajele sale ritmice”. (Jean Echenoz, în *Jazzman*, nr. 160)

Bad nigger-ul care a fost Charlie Parker îi fascinează în egală măsură atît pe scriitori, cît și pe poeți: Julio

Cortazar îi consacră nuvela intitulată *Bărbatul la pîndă*, în volumul *Armele secrete*, în timp ce Jack Kerouac începe astfel al său *Mexico City Blues*, pe care îl scrie ascultîndu-i pe Bird, Monk, Lester Young sau Miles Davis: „Vreau să fiu considerat un poet de jazz cîntînd un blues lung în cursul unui jam-session, într-o duminică după-masă. Fac 242 de chorus-uri; ideile mele variază și cîteodată rulează din chorus în chorus sau de la jumătatea unui chorus pînă la jumătatea chorus-ului următor”.

Ar trebui să-i cităm și pe James Baldwin sau Toni Morrison, să facem un ocol prin poezie (unde îi reîntîlnim pe Jean Cocteau, Philippe Soupault, Jacques Reda) înainte de a aborda dansul, mai ales unul dintre curente sale ce poartă numele de *modern jazz*. Dar acest rapid tur de orizont ajunge: multe curente artistice s-au inspirat din jazz pentru a încerca să își reînnoiască limbajul. Chiar dacă motivele profunde ale acestor multiple întîlniri au fost cîteodată foarte discutabile, jazzul, devenind o referință estetică majoră, a dovedit că este o artă a timpului său.

CONCLUZIE

De acum înainte este posibil să afirmăm împreună cu Olivier Revault d'Allones că „jazzul este una dintre rarele forme de producție culturală care a făcut turul planetei și care aparține unui popor precis, la un moment al evoluției sale”. De la apropierea imnurilor religioase protestante în camp meetings la virtuozitatea boppers-ilor, creatorii au găsit încetul cu încetul un echilibru între Africa și Europa, între ritmuri și expresionism sonor, pe de o parte, formă și armonie, pe de altă parte.

„Se știe că lucrurile și persoanele sînt întotdeauna forțate să se ascundă cînd încep ceva. Cum ar putea fi altfel? Ele țîșnesc într-un ansamblu care nu le conținea și trebuie să pună înainte caracterele comune pe care le conservă împreună cu ansamblul, pentru a nu fi respinse. Esența unui lucru nu apare niciodată la început, ci la mijloc, în cursul dezvoltării sale, cînd forțele sale s-au întărit”. (Gilles Deleuze)

Ceea ce Gilles Deleuze scrie despre cinematograful de la începuturi se aplică perfect la gestația muzicii afro-americe. Confrunțați cu o muzică pe care nu o cunoșteau, sclavii negri și-au făurit în timp o identitate muzicală ce nu putea fi decît un metisaj. De la spirituals la gospels, de la work songs la blues, marea lor forță și cea a descendenților lor a fost să conserve partea africană. Începînd cu bebop-ul muzicienii încep să își gîndească arta. Jazzul este acel „mijloc” despre care vorbește Deleuze, acel moment în care „forțele s-au întărit”. Deși a

știut să integreze în estetica sa inovațiile armoniei proprii secolului al XX-lea, nu a devenit prin aceasta un gen de muzică occidentală.

O altă calitate a sa a fost să se adapteze la vremuri fără a uita vreodată teribilele condiții în care a apărut. Memoria sa intactă – conștiința politică a tinerilor muzicieni de jazz este lipsită de ambiguitate – face din el o artă angajată, expresia neliniștii omului, a angoasei și a singurătății sale. Dar, în spatele deznădejdei, există talentul corpului, o anumită euforie, o credință nezdruncinată în ființa umană și încredere în timp, o libertate de unde jazzman-ul își extrage forța de a trăi din plin clipa. Muzica sa este o artă de a trăi.

„A cânta jazz înseamnă din nou și întotdeauna asumarea totalităților contradicțiilor sale, înseamnă discurs swingat și protest clamat, expresie universală și cuvânt al unui popor”. (Michel-Claude Jalard)

Înmulțirea concertelor și a festivalurilor este cea mai bună dovadă a acestui lucru: jazzul a devenit mai popular ca oricând. El poate astfel pretinde o universalitate, o „vîrstă clasică” (cu trompetistul Wynton Marsalis ca paznic al templului), dar în spatele acestei admirații exagerate se ascunde o criză estetică pe care este inutil să o negăm. În cel mai bun caz este vorba despre o pauză într-o istorie atît de scurtă și de bogată. De la moartea lui John Coltrane, în 17 iulie 1967, după contestările radicale ale free-ului, jazzul trăiește o perioadă de tranziție. Unii văd în aceasta chiar sfîrșitul, moartea unei anumite idei despre muzica afro-americană. Este adevărat că toate decepționantele „fuziuni” (mai ales rock-ul) din anii șaptezeci și optzeci nu pot să ne facă prea optimiști. Poate că jazzul a fost ajuns din urmă de propriile limite. El are nevoie de

regularitate ritmică pentru a da naștere swing-ului și orice atingere la această regularitate ritmică repune cu violență în discuție identitatea sa. Astfel, el face echilibristică între arhaism și modernitate. Virtuozitatea tehnică și armonică a tinerilor muzicieni pare câteodată strîmtorată în forma imuabilă (temă și variație) și în inamovibilă, dar necesara pulsație.

Unii dintre ei încearcă să iasă din ele. Steve Coleman face parte dintre aceștia și *M'Base*¹, mișcare colectivă, printre fondatorii căreia se numără și ei, proslăvește o nouă deschidere, departe de orice ortodoxie. De la tradiția New Orleans la Charlie Parker, de la hit-urile soul și funk la pop, de la instrumentele acustice la computere, *M'Base* își trăiește cu hotărîre epoca:

„*M'Base* este nu atît o identitate muzicală, cît o atitudine față de viață și cotidian. În alți termeni, oameni uniți de același *background* – cel al negrilor crescuți în cartierele mărginașe ale metropolelor de pe Coasta de Est, Chicago, Detroit –, aceeași formație muzicală, aceleași idei complementare s-au asociat pentru a se exprima într-o deplină libertate și solidaritate artistică. Nu sîntem obsedați de cultul rădăcinilor, de istoria jazzului, un cuvînt care, la început, nu avea nici un sens pentru noi (...). *M'Base* este o oglindă întoarsă spre prezent, sîntem influențați de tot ce ne înconjoară: cinematograful, desenele animate, computerele, cuptoarele cu microunde”. (Steve Coleman)

Poate că jazzul va găsi un suflu nou în acest pasionant laborator, chiar dacă cu prețul unei părți din identitatea sa. Cu toate acestea, presupunînd că jazzul își

¹ *M'Base, Macro Basic of Structured Extemporisation* (element de bază pentru o improvizație structurată).

Gilles Mouëllic

trăiește ultimele decenii (să ne fie permis să avem
îndoieli), el va fi jucat un rol considerabil în cunoașterea
și înțelegerea secolului al XX-lea.

GLOSAR

- Anatol** în jargonul muzicienilor de jazz francezi, nume dat structurii de treizeci și două de măsuri de tipul AABA, recurentă într-o mare parte a repertoriului de jazz. Acest termen nu se aplică, în teorie, decât temelor ale căror armonii seamănă cu standardul lui George Gershwin – *I got rhythm* (1930), amputat de măsurile sale de 33 și 34. Dar termenul a fost extins la numeroasele variațiuni.
- Ax(e)** literal, *secure*. Termen format fonetic plecând de la *sax* pentru a desemna orice instrument muzical. *Ax* desemnează și penisul (alunecarea de la *sax* la *sex* este, fără îndoială, la originea acestei utilizări argotice a cuvântului).
- Aranjament** orchestrație sau, mai degrabă, punere în sunet (cum se vorbește despre punere în scenă) a unei teme. Aranjamentul poate fi oral (fiecare membru al orchestrei își memorizează partea) sau, cel mai adesea, scris. Șeful de orchestră dirijează plecând de la o partitură generală (*score*), în timp ce fiecare muzician „citește” propria parte. Aranjamentul poate fi „ciuruit” de pasaje improvizate rezervate solistului/soliștilor.

Basin Street stradă din cartierul Storyville, unde erau grupate bordelurile de lux din New Orleans. Este și titlul unei teme compuse în 1928 de către Spencer Williams, temă interpretată de către Louis Armstrong și intitulată *Basin Street Blues*.

Beat sinonim pentru tempo.

Bebop sau

be bop sau

bop sau *rebop* originea termenului provine, fără îndoială, dintr-o onomatopee, traducere *scat* a unei figuri ritmice care punctează numeroase fraze ale noii maniere de a interpreta, apărute la începutul anilor 40. Noul stil a fost elaborat în Harlem de către un grup de tineri muzicieni (Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Charlie Christian, Kenny Clarke, Thelonius Monk), care se reuniau într-un club: *Minton's Playhouse*. Este vorba, mai întâi, de o reacție contra stilului swing, care începea să se sterilizeze în amabilități comerciale. Dincolo de aporturile strict muzicale, bebop-ul coincide cu o conștientizare politică a negrilor.

Big band

orchestră avînd între 16 și 20 de muzicieni (cu titlu excepțional, marile formații puteau avea mai mulți), în care *aranjorul* ocupă un loc determinant. Aceste orchestre s-au înmulțit în perioada clasică a anilor 30. Numărul muzicienilor a avut o importanță considerabilă în estetica foarte particulară a acestor *bing bands*.

- Bopper* muzician care interpretează bebop (găsim și *bebopper* sau *bobster*).
- Break* literal, *spărtură* sau *ruptură*. La origine desemnează „umplutura” mai mult sau mai puțin improvizată, interpretată de către un muzician în momentul de pauză al melodiei, cel mai adesea la sfârșitul unei fraze. În utilizarea de astăzi este vorba de o scurtă improvizație (două măsuri) efectuată de către unul sau mai mulți muzicieni fără acompaniament al secției ritmice.
- Cake walk* dans în mare vogă în Statele Unite la sfârșitul secolului al XIX-lea, în timpul căruia negrii maimuțăreau comportamentul albilor.
- Camp meeting* adunare religioasă multirasială, ce se desfășura timp de mai multe zile, în natură, în statele din Sud, începând cu secolul al XIX-lea. Locul considerabil rezervat cântecelor și muzicii fac din aceste adunări locuri esențiale pentru dezvoltarea identității muzicale a negrilor americani.
- Chorus* segment melodic fondat pe armoniile temei, care servește drept bază improvizatorului. Numărul chorus-urilor depinde cel mai adesea de inspirația muzicianului.
- Churchy* de la *church* (biserică). Care evocă atmosfera bisericii și expresionismul *preaching*-ului.
- Cluster* literal, *grămadă*, *grup*. Tehnică de pian care constă în producerea mai multor note în

același timp, cu palma, pumnul, cotul sau cu antebrațul.

Combo formație ce cuprinde între 3 și 9 muzicieni, în care variațiile instrumentale sînt foarte numeroase și care autorizează o expresie mult mai liberă a muzicienilor. De aceea, bebop-ul preferă combo-ul, big band-urilor.

Cool sau Cool jazz literal, *proaspăt*. Stil care se opune bebop-ului și hardbop-ului, privilegiind refuzul agresivității, recurgerea la aranjamente care reiau anumite procedee ale muzicii clasice (fugă, contrapunct) și o utilizare moderată a percuției.

Cutting contest

Bucking contest competiție muzicală între doi sau mai mulți muzicieni, ba chiar între două formații. Încă de la începutul secolului al XIX-lea, aceste competiții foarte populare permit o fecundă emulație, care generează schimburi de tehnici și de idei muzicale. Urme ale acestor cutting contests se mai găsesc pînă la începutul bebop-ului.

Dirty literal *murdar*. În ochii criteriilor occidentale, tratament neortodox al sonorității. Efectele utilizate (grohăit, guițat, șuierături) sînt tot atîtea mijloace de apropiere a sunetului de către interpret, care își personalizează astfel interpretarea.

- Dixieland* muzică stil *New Orleans*, cînd este interpretată de către muzicieni albi (Original Dixieland Jazz Band).
- Field holler* una dintre originile *blues*-ului. Chemare modulată de către lucrătorul de pe cîmp pentru a semnala un eveniment sau un moment al zilei, chemare care antrenează un răspuns individual sau colectiv.
- Free jazz* literal, *jazz liber*. Titlul unui album înregistrat în 1960 de către saxofonistul Ornette Coleman, în fruntea unui dublu cvartet: este vorba despre o lungă improvizație, cvasi-ateuristică. Free-jazz-ul nu este un stil în plus, ci o abordare contestatară care a oferit prilejul desființării oricărui cadru formativ prestabilit. Ia naștere în momentul în care luptele contestatare și revoluționare se amplifică: artă și politică sînt, în free-jazz, indisociabile.
- Funky* apărut în anii cincizeci, acest stil valorizează elementele cele mai „africane” ale jazzului: reîntoarcerea la armoniile blues-ului, ritm puternic marcat, apropiere a sunetului pe bază de efecte dirty și churchy. Funky este contemporan cu mișcarea pentru drepturi civile.
- Fusion Jazz fusion* exotisme variate create cu scopul de a condimenta un jazz care, adesea, își pierde o bună parte din identitate, ca să urmeze mode pe cît de inconstante, pe atît de efemere.

- Gospel** literal, *evanghelie*. Formă contemporană apărută în anii 30, din *spiritual* sau *Negro spiritual* de care se distinge prin compozițiile originale (pe teme biblice sau evanghelice), care înlocuiesc interpretările cântecelor anonime. Păstrând un spirit religios, *gospel*-ul pune *spiritual*-ul lângă muzica profană. Este la originea stilului *churchy* și *soul music*.
- Growl** literal, *grohăit*. Efect *dirty*, foarte expresionist, obținut printr-un instrument de suflat, adesea cu ajutorul unei surdine. *Growl* este un efect recurent în stilul jungle, dezvoltat de Duke Ellington.
- Hard bop** stil apropiat de funky. *Hard bop*-ul, apărut și el în anii 50, este o reacție împotriva jazzului *Third Stream*. Muzicienii hard bop conservă fraza și energia ritmică a bebop-ului, dar simplifică canavaua armonică și linia melodică. Reîntoarcerea la gospel și la blues este o altă trăsătură caracteristică a hard bop-ului și a stilului funky.
- Honky tonk** bistrou, sală de dans, de cea mai joasă categorie.
- Hot (jazz hot)** literal, *cald*. Termen desuet care desemna jazzul foarte viguros fondat pe improvizație, în opoziție cu varieteurile jazzate.
- Jim Crow** literal, *Corbul Jim*. Poreclă dată țăranilor negri, înainte de a deveni o figură satirică a spectacolelor ministrels. Legile care restrâng

drepturile negrilor, legi votate în statele din Sud către 1880, sînt numite *legile Jim Crow*.

Jungle

stil inventat de Duke Ellington și formația sa, începînd cu 1926. Fondat pe culoare și pe sonorități particulare (*growl, gong, glissando...*), stilul jungle se organizează într-o adevărată melodie a timbrelor și generează un expresionism viguros, evocare a junglei africane mitice, precum și a junglei urbane, aceasta din urmă fiind foarte reală.

Middle jazz sau

Mainstream literal, jazz de mijloc și curent principal. Desemnează jazzul clasic al anilor 30-40, între stilul New Orleans și bebop. Numit și „era Swing”.

New-Orleans

Revival sau

Revival

între sfîrșitul anilor 30 și începutul anilor 40, revival-ul este o pseudoîntoarcere la sursă, în care clișeele și aproximațiile sînt garanții îndoielnici ai autenticității.

Patru patru

secvență în timpul căreia muzicianul improvizează pe patru măsuri, lăsînd locul următorului care propune o formă de răspuns înainte de a trimite, la rîndul său, „mingea” la un alt partener.

Race music,

race records

cum *race music* era o muzică destinată negrilor, *race records* au fost discuri propuse

de marile companii, în urma succesului cântăreței Mammie Smith în anii 20. Numele de *Rhythm and Blues* a înlocuit încetul cu încetul, după cel de-al doilea război mondial, eticheta *race records*, ale cărei conotații rasiste deveneau greu de suportat.

*Rhythm and
Blues sau
R'n'B*

termen creat pentru a înlocui eticheta *race records*, apărut pentru prima dată în 1949. Din punct de vedere muzical, *rhythm and blues* integrează toate curențele muzicii anilor 50 în care se identifică clientela neagră.

Riff

scurtă frază melodică-ritmică (de la două la patru măsuri) destinată să fie repetată fie la unison, fie în antifonie sau să fie interpretată în fundal de către diferitele secțiuni în timpul unei improvizații. Riff-urile au fost exploatate mai ales în timpul erei Swing.

Scat

manieră de a cânta în care cuvintele sînt înlocuite cu o suită de onomatopee și de silabe fără semnificație, permițînd o libertate de improvizație comparabilă cu cea a unui instrument.

*Spiritual sau
Negro spiritual*

spre deosebire de *gospel*, spiritual-urile privesc mai ales corpusul imnurilor și cântărilor comunității creștine și sînt în general cîntate *a cappella* de către un grup vocal.

- Standard** nume comun dat unei piese, indiferent de originea ei, reluată frecvent de către muzicienii de jazz. Anumiți specialiști preferă să rezerve acest nume pieselor provenite din varietelele american sau din comediile muzicale hollywoodiene, deosebindu-le astfel de un repertoriu tradițional (autori anonimi) și de „clasicele jazzului” (create de către înșiși muzicienii de jazz).
- Third Stream** literal, *al treilea curent*. Desemnează în principal o tentativă de sinteză între aporturile specifice ale jazzului și cele ale tradiției clasice occidentale: adaptarea la jazz a formelor, tehnicilor de scriere și a formațiilor instrumentale ale muzicii clasice.
- Tin Pan Alley** nume al unui cartier de pe *Broadway* unde se află majoritatea editorilor de muzică. *Tin Pan Alley* desemnează metonimic lumea editorilor și a compozitorilor, ba chiar lumea spectacolului.
- Zip Coon** personal al spectacolelor ministrels, negru citadin, dandy și micalit, în contradicție cu *Jim Crow*.

Muzică a omului, a corpului și a plăcerii, muzica clipei trăite, a spontaneității, născută dintr-o dorință de viață și dintr-o teribilă opresiune, jazzul este, în același timp, țipăt de plăcere și de durere al unui popor.

Gilles Mouëllic

Dacă există o valoare pe care cultura noastră occidentală de astăzi o datorează jazzului (...), aceasta este, în raportul nostru cu muzica, dimensiunea trăirii.

Michel-Claude Jalard

Trebuia ca arta noastră occidentală să fie mai întâi saturată de armonie și de orchestră, pentru a trece, în acord cu jazzul, la extrema opusă și pentru ca, astfel, muzica să poată avea un nou început.

André Schaeffner, *Le Jazz*



Gilles Mouëllic este profesor de Muzică și Arte ale Spectacolului, la Universitatea Rennes 2, Franța. A obținut doctoratul în Muzică și studii în cinematografie cu teza Jazz și cinema: convergențe estetice. Este director, împreună cu Véronique Campan, al colecției Le Spectaculaire/Cinéma, de la Presses universitaires de Rennes. Desfășoară o bogată activitate de cercetare în domeniul artei cinematografice și a interferenței dintre muzică și film, cu accent pe jazz, activitate reflectată în multe lucrări, articole și studii publicate.